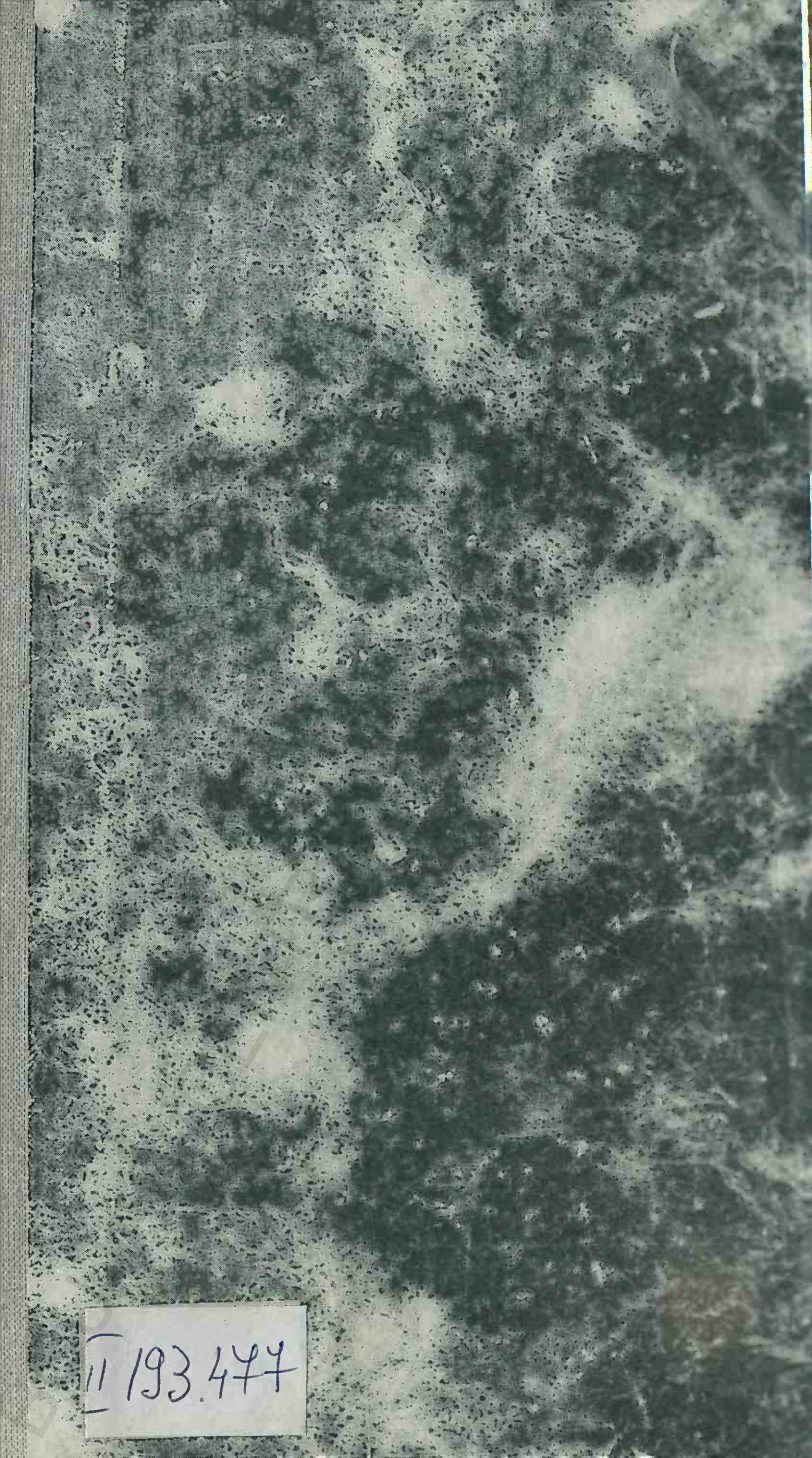


II 193.477

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 193.477

SCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

eugen simion

DIMINEAȚA POEȚILOR

II 193.477

Cartea Românească

BIBL. CENTR. -V.
„M EMINE" IAȘI
II 193477

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II 193.477

EUGEN SIMION

Dimineața Poeților

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EUGEN SIMION

Dimineaţa poeţilor

— Eseu
despre începuturile poeziei române —

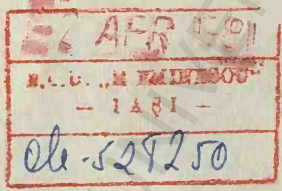
286128
B.C.U. IASI

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1980

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta de *Otto Paraschiv-Necşoiu*

Miniatură — Reproducere
după Eratocritul logofătului Petrache



BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi? Volumul de față nu-i, avertizez de la început, o istorie a începuturilor poeziei române, nu-i, în sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcărești, Conachi, Heliade Rădulescu... Este, dacă vreți, o suită de lecturi noi *a unor texte cunoscute, acelea venerate în școală și citite rar, foarte rar, cu simplă plăcere. Toți vorbesc de însemnătatea lor culturală, puțini însă cred în valoarea lor estetică. Cititorul obișnuit se separă de ele îndată ce procesul lui de instruire s-a încheiat. Rareori se întoarce la poemele pe care le-a învățat, în școală,* pe de rost, *să le recitească și să le examineze acum cu altă stare de spirit: aceea pe care o creează o lectură liberă, lentă, avizată. Scepticul Paul Zarifopol, care prețuia versurile lui Dosoftei pentru savoarea arhaismului, contestă actualitatea estetică a poeziei lui Conachi, Cîrlova, Heliade Rădulescu, prea* lăutărească, cu

un prea puternic aer de semicultură, după gustul lui.

Cartea de față se străduiește să arate contrariul, fără a fi propriu-zis o demonstrație estetică. Demonstrația a fost făcută de alții, înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă, pornind din altă direcție a spiritului critic, alta decît aceea folosită de istoricul literar care trebuie să indice sursele unui fenomen și să facă descripția completă a unei opere. Lectura mea se dispensează de asemenea obligații, lectura este rezultatul confruntării libere cu un text (discurs) liric peste care s-a așezat, cum se zice, praful timpului. Dat la o parte, descoperim o retorică *specifică, un* peisaj *liric, un mod, în fine, de a fi în raport cu lucrurile din afară. Lectura critică* (polisemică, pluralistă) *urmărește, astfel, ceea ce se cheamă, cu un cuvînt ce nu sună prea bine în limba română,* demers *liric. Să înțelegem însă prin el un mod propriu de* apropiere *de obiecte, de* asumare *a universului material, o atitudine inconfundabilă în procesul de creație.*

Prima întrebare pe care mi-am pus-o, recitind îngălbenitele stihuri ale lui Ienăchiță Văcărescu sau Conachi, este dacă acești poeți de ocazie aveau sau nu o conștiință a scrisului. *Întrebarea se repetă și în celelalte cazuri.* Conștiința scrisului *antrenează, de regulă, o experiență a* scrieturii, *termen, iarăși, imposibil pentru mulți. Cum se manifestă ea la poeții care scriu pentru „trebuințele" lor și rareori (și mult mai tîrziu) pentru a fi cunoscuți, citiți, comentați...? Poetul de la începutul secolului al XIX-lea n-are încă ambiția de a fi* autor. *„Autorlîcul" apare mai tîrziu și se răspîndește*

repede din moment ce Heliade scrie deîndată o satiră a autorlîcului, iar Kogălniceanu instaurează critica literară pentru a pune stavilă în primul rînd maniei de a scrie. La 1820 poetul român ezită să-şi semneze poemele, din pudoare sau din orgoliu (poezia nu-i o carte de vizită convenabilă pentru un om cu ighemonicon), la 1845 scrisul devine o profesiune şi chiar o profesiune „obştească", ameninţată de impostură.

Apariţia conştiinţei scrisului este legată de o altă temă, mai gravă : aceea a întemeierii poeziei române. De la Ienăchiţă Văcărescu la Vasile Alecsandri, toţi cei care scriu versuri au, într-un chip sau altul, conştiinţa că, pentru a întemeia poezia română, trebuie să inventeze un limbaj poetic, iar ca să inventeze un limbaj trebuie să scrie o gramatică şi o retorică românească. Un vast scenariu spiritual se profilează, astfel, în această lungă epocă de început în care poezia stă în aceeaşi încăpere cu morala şi politica.

Mai este ceva : naşterea conştiinţei lirice coincide cu naşterea conştiinţei erotice. Este o idee (avansată de Denis de Rougemont şi reluată de Roland Barthes) pe care cartea de faţă o ilustrează printr-un lung capitol final dedicat lui Conachi şi celorlalţi poeţi erotici de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Erosul revelează fiinţa, conştiinţa fiinţei individuale antrenează dorinţa de expresie. A comunica (a se exprima) devine, inevitabil, a scrie.

Poeţii mai instruiţi, ca Iancu Văcărescu, văd în poezie mai mult decît atît : actul de naştere al unei naţiuni :

„Orice neam începe
întîi prin poezie
Fiinţa de-şi începe“,

iar Heliade Rădulescu, care este, indiscutabil, figura centrală a epocii, consideră literatura adevărată politică a naţiei. A întemeia *capătă, în aceste condiţii, un sens foarte larg : competenţa poeziei se întinde de la gramatică la structura statului divin.*

M-a interesat mai puţin latura teoretică a acestor ambiţioase proiecte, studiate pe larg şi cu competenţă de alţii, cît alt fel de întemeiere *(interioară) şi extindere a poeziei : de la* peisajul *(spaţiul)* iatacului, *din faza Ienăchiţă, la peisajul* uranic *din faza universalistă a lui Heliade. Deschiderea poeziei angajează o retorică (o reţea de teme, figuri) şi o modificare a imaginarului poetic. Iatacul lui Ienăchiţă şi Conachi este depopulat de obiecte, în spaţiul sacru nu stă decît „ibovnica slăvită“, eventual* oglinda *care să-i reproducă imaginea adorată. Iancu Văcărescu, Cîrlova, Bolintineanu, Alecsandri descoperă lumea materiei, prin intermediul, e drept, al literaturii. Ei folosesc elemente deja* retorizate, *însă orice retorică, spune cineva, reprezintă deja un prim angajament liric. Cum se manifestă el în sfera imaginarului, ce figuri ale spiritului şi ce figuri retorice propriu-zise folosesc nişte poeţi care simt, pînă la disperare, insuficienţele limbii ?*

Eseul de faţă (suita de eseuri) încearcă să descopere aceste semne în nişte texte care, repet, îşi depăşesc mereu tema şi se exprimă într-un limbaj ce poate părea desuet spiritului

modern. Cine are răbdare și le citește cu atenție descoperă însă versuri admirabile la primii stihuitori români și, mai mult decît atît, are surpriza de a descoperi un mod propriu de a gîndi poezia. De a gîndi și de a scrie poezia. Scrisul implică un proiect spiritual, implică și o stare a sensibilității. El apare în anumite circumstanțe și declanșează un număr de forțe ale vieții interioare. Ce alianțe din lumea din afară caută spiritul poetic, care sînt punctele lui de referință și de sprijin ? Cu această întrebare ajungem din nou la noțiunile de spațiu liric, peisaj, spațiu securizant, noțiuni folosite într-o accepție critică nouă. Pentru Heliade, a scrie înseamnă, în modul cel mai hotărît, a înființa, a crea în sens biblic. Pentru Alecsandri actul de a scrie necesită, în prealabil, un complicat scenariu de acomodare. Inspirația cere o civilizație (un confort), scrisul implică retragerea într-un spațiu de securitate. Unul (Heliade) deschide imaginația, escaladează ierarhiile, desființează frontierele dintre obiecte, trăiește, într-un cuvînt, cu fervoare și teamă, în lumea elementelor primordiale ; celălalt se retrage din lumea fizică pentru a deschide, în alt plan, drum liber reveriei poetice. O reverie recuperatoare, consonantă, euforică...

Poetul este, în această epocă de începuturi, un profet și, în egală măsură, un meseriaș, un geniu și un scriptor. Un cercetător ieșean, L. Volovici, a urmărit într-un interesant studiu (Apariția scriitorului în cultura românească, Ed. Junimea, 1976) evoluția acestor noțiuni și a altora legate de ideea de a scrie. Din exemplele date de el și din altele se vede limpede ce încredere mistică în

puterea poeziei au cărturarii noştri la începutul secolului trecut. Distanţa între indiferenţa lui Alecu Văcărescu, care îşi risipea versurile prin condicele gospodăreşti, şi poetul de la 1830 care se compară deja cu Orfeu Tracul este enormă. Pentru cel dintîi poezia este un pur instrument de seducţie erotică, pentru cel de al doilea poezia este totul : politica, morala, religia, estetica unei naţiuni. „Nimica nu este aşa de pătrunzătoriu — se spune în prefaţa la Psaltirea în versuri a lui Ioan Prale (1827) — nimic aşa mişcătoriu şi la cele mai împetrite inimi, de cît o poezie bine alcătuită. Aceasta moaie inimile învîrtoşate, suflă curagiu în ceale desnădăjduite ; pe scurt, lucrează cu o maghie ori în ce suflet. Pentru aceia de să şi povesteşte ca o fabulă, cum Orfeu Tracul ar fi cîntat aşa de frumos, cît ar fi tras după sine pădurile şi petrile..."

Termenul de poet apare, la noi, la sfîrşitul secolului al XVII-lea, alături de alte formule care sugerează mai direct ideea de facere : „izvoditor", „făcător". Întîlnim şi termenul de scriptor, pe care Barthes îl introduce în limbajul noii critici. Pentru Heliade Rădulescu, care îl foloseşte la 1829, scriptor indică apartenenţa la o profesiune legitimă şi onorabilă : „eu sunt şi voi să fiu ceea ce sunt : meseriaş, nimeni nu mă poate scoate din scriitor român...", şi tot el, în altă parte, punînd acum accentul pe ideea de necesitate vitală a scrisului : „dacă scriu mi-este o necesitate ca şi răsuflarea, ca şi repausul, ca şi mîncarea. Şi dacă scriu în folosul românilor, cum mă pricep, este un învăţ (s.n.) de 30 de ani [...]. Pentru ce să mă laude pentru nişte cugetări ce au devenit a doilea natură ?"... (cf. st. cit.).

Scrisul este, dar, un învăţ şi o a doua natură. Scriptorul este un om învăţat şi un om folositor. Heliade nu rămîne, se ştie, la aceste noţiuni modeste, ambiţiile lui sînt infinit mai mari, dar, în poezie şi în meditaţiile lui critice, nu ignoră nici latura profană a scrisului : aceea legată de ştiinţa de a face, de a întemeia. Atît de profund este, la Heliade, acest gînd, încît mitul care se afirmă cu cea mai mare vigoare în poezia lui, indiferent de natura temei, este mitul creaţiei (paternităţii), cu o sferă largă de cuprindere : de la geneză la eros.

O caracteristică a poeziei de început este complexitatea, ambiguitatea discursului ei. Un „sfînt nesaţiu" domină, de regulă, spiritul creator şi nesaţiul tulbură confesiunea lirică. Discursul cuprinde, în fapt, mai multe discursuri. După 1840, cînd psihologia romantică pătrunde mai adînc, poetul începe să sufere de ceea ce s-a numit sentimentul incompletitudinii, dar, în aceeaşi măsură, suferă de teama de dezordine în lumea fizică şi morală. Haosul îi provoacă viziuni negre. Lîngă senzaţia de asfixie şi dorinţa de expansiune stă, mereu, un treaz sentiment al ordinei, stă voinţa (la Grigore Alexandrescu, Heliade, mai ales) de a împăca elementele „în sfadă". Fantezia nu dezechilibrează decît rareori şi pentru puţină vreme obiectul liric. Chiar viziunile cele mai întunecat romantice (acelea din Grui Sînger) au o încheiere liniştitoare prin deplasarea accentului spre cîmpul eticii. Spiritul întemeietor caută în cele din urmă o perspectivă stabilizatoare. El convoacă mitologia, istoria, natura pentru a pacifica elementele rebele ale imaginaţiei.

Ienăchiță, Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Alecsandri... sînt, cum spune și titlul acestei cărți, poeți ai matinalului, trăiesc și scriu într-o dimineață a spiritului : cu neliniște, cu orgoliu, cu un irepresibil sentiment că totul trebuie început, întemeiat, desăvîrșit în cel mai scurt timp. Ca romantici, ei iubesc înserarea și își dau întîlnire la miezul nopții în mijlocul unei naturi pline de semne premonitorii, însă spiritul lor păstrează în toate situațiile prospețimea și fervoarea matinală. Spaima și orgoliul, neliniștea și îndrăzneala, specifice spiritului întemeietor, merg mereu împreună, într-o competiție virilă, loială.

Din această competiție se naște, în niște vremuri rele, poezia română : opera unor oameni din două generații care, cu slabele mijloace de atunci ale limbii, au reușit să sară peste etape și să refacă un imens handicap istoric.

Pentru că se discută, azi, despre problema priorității în literatură, trebuie spus că retorica acestor poeți de început este, în parte, venită din poezia populară, parte luată de la modelele care circulau în epocă. „Examinarea scriitorilor din zona 1800 — zice G. Călinescu — va dovedi că ei cunosc cu de-amănuntul literatura occidentală a secolului XVIII, mai ales cea minoră." Modelele au fost depistate și mai tîrziu, cutare vers din Heliade nu este decît o traducere din Lamartine, ideile despre artă ale lui Grigore Alexandrescu trimit în chip direct la Boileau. Valea, spațiul securizant al lui Cîrlova, Grigore Alexandrescu, este o variantă a vîlcelei lamartiniene. Florile Bosforului duc gîndul la Orientalele lui Hugo, un episod din Primăvara amorului reproduce un fragment din Anacreon. Figurile

cele mai răspîndite ale imaginarului sînt acelea folosite de romanticii europeni, de nuanță latină. Originalitatea talentului nu trebuie căutată însă în retorica de care el se folosește, ci în poezia însăși care este opera unui spirit complex. Meritul extraordinar al acestor poeți de început este de a fi utilizat o retorică sincretică pentru a crea o poezie în care spiritualitatea românească găsește o expresie adeseori memorabilă. Trecută în poezie, valea devine o dimensiune a peisajului românesc, marea, pe care Bolintineanu o descoperă, intră într-o geografie imaginară a spiritualității noastre, la fel ca ruinele lui Cîrlova și șesul prăfos al lui Grigore Alexandrescu.

Cartea de față încearcă să meargă mai departe și să descopere resorturile intime ale opțiunii pentru o formă sau alta de peisaj. O opțiune sau o respingere, pentru că poezia se naște nu numai din seducția, dar și din oroarea față de obiectul liric. Teroarea față de o categorie a materiei este, uneori, mai productivă în planul poeziei decît iubirea sau umilința... Spiritele întemeietoare nu sînt cu necesitate elementare, monocorde, spiritele întemeietoare ating, adesea, în sfera lor, o complexitate și un rafinament (cazul lui Conachi) cu greu de depășit.

Nu ascund faptul că acest eseu este și rezultatul unui pariu cu mine însumi. Am citit de mai multe ori pe Conachi, Bolintineanu, Alecsandri... dar aproape totdeauna sub presiunea unei circumstanțe. Ca elev am învățat pe din afară testamentul lui Ienăchiță și am prins, mai ales, latura comică din Jalobele lui Conachi. Am recitat, ca atîția alții, Peneș Curcanul la serbările școlare, iar mai tîrziu, cînd

spiritul meu a devenit mai exigent, aceste modele — deteriorate, printr-o laudă perpetuă și nediferențiată, de școală — nu mi-au mai spus mare lucru. Am simțit, acum, nevoia să mă întorc cu altă stare de spirit și cu alte instrumente de analiză la acești poeți care, într-o superbă dimineață a imaginației lor, au întemeiat poezia română modernă.

CU IAȘI CENTRAL UNIVERSITAR

I. Ienăchiță Văcărescu. Neliniștile spiritului întemeietor

Există la primii noștri poeți o conștiință a *scrisului*? Foarte slabă, s-ar părea. Alecu Văcărescu, cel mai slobod la gură dintre toți, spune fără ezitare că scrie nu pentru el însuși (ceea ce ar trăda un sentiment al gratuității și o conștiință a lirismului pur, de neconceput la această epocă!), ci pentru nevoile lui sentimentale: „eu n-am fost un stihurgos pentru gustul lumii, decît pentru trebuințele mele". Notează, în consecință, mici poezii ocazionale prin condice, pe care, apoi, le pierde, nedîndu-și osteneala să le regăsească sau măcar să le transcrie din memorie. E prea leneș sau prea filozof pentru a reveni asupra unor lucruri care n-au valoare în afara *trebuințelor* sale. Se gîndește, totuși, la un posibil cititor *din afară* (la circulația și receptarea poeziei) din moment ce roagă pe cititorul său să nu se grăbească să-l „caricaturisească" dacă va întîlni „vreo noimă ori neplăcută sau nepotrivită atît la ideea sa și la a obștii".

Absență totală a ambiției și, deci, a conștiinței estetice, ori binecunoscuta prefăcătorie a creatorului care scrie una pentru a sugera con-

trariul ? Nicolae Văcărescu, fratele celui dinainte, n-are nici măcar asemenea scrupule. El mărturisește că, neavînd „duh născocitor", adică talent, va folosi stihurile lui Alecu pentru necesitățile sale amoroase, fără a avea sentimentul că încalcă o lege morală. Poezia nu este încă un obiect estetic, ci un instrument de persuaziune cu o valoare funcțională precisă. Cu o asemenea înțelegere a lucrurilor este greu de reproșat ceva lipsitului de duh Nicolache. Important este *obrazul* căruia i se adresează, nu stihul care încearcă să-l îmblînzească. Iată cum rezumă acest gînd Nicolae, spiritul cel mai practic și cel mai ascet dintre Văcărești : „și să mă pot sluji cu dînsele cînd voi găsi altfel de vrednic obraz". Obrazul este aflat repede, totuși Nicolae nu trimite spre el orice vers. Faptul că recurge la serviciile fratelui său este deja o dovadă de discernămînt estetic. *Închinăciunea* trebuie să fie aleasă pe măsura obrazului, și Nicolae, neavînd încredere în stihurile proprii, împrumută de la alții mai dotați.

Toată această umilință (sau mai bine zis : strategie a umilinței) este contrazisă de efortul pentru rafinarea versului. Citite normal, versurile spun ceva, de regulă o dorință rușinată de văpăile ei iuți. În acrostih se dezvăluie numele zeității care domină această misterioasă mitologie a durerii : Zoica, Lucsandra etc. Trebuie oarecare știință (și acolo unde există o știință, o tehnică a versului, există și o *conștiință* a posibilităților lui estetice) de a împreuna silabele pentru ca, la urmă, numele scump să strălucească în poezie ca piatra rară într-un giuvaer.

Ienăchiță Văcărescu are, mai mult decît ceilalți, conștiința dificultății de a scrie. Alecu,

Nicolae, chiar foarte instruitul Iancu au conștiința dificultății de a alege. Ienăchiță se luptă cu stîngăciile limbii și trece printr-o criză specifică spiritelor întemeietoare. O întîlnim, sub alte forme și la grade diferite, și la Maiorescu și Eminescu. La Ienăchiță Văcărescu ezitarea ia forme teribile, pentru că poetul are impresia că-i lipsește pînă și instrumentul care să exprime această nehotărîre. Conștiința scrisului începe, la el, printr-o conștiință a impreciziei limbajului. „Muză — zice el în celebra *Gramatică* — putere dă, mă rog, la graiurile mele / *Zi-mi, cum să-ncep ? 'n ce fel s-arăt gîndirea mea prin ele ?*" Speranțele lui se leagă, acum, de gramatică, aceea ce arată „alcătuire" și învață pe toți în ce fel se poate face ceva fără greșeală. Invocarea muzei, convenție veche, ascunde la Ienăchiță Văcărescu o reală neliniște în fața foii albe. *Cum să-ncep ?* este marea interogație a scrisului său. *A face, a nu face* constituie autentica lui dilemă și versurile, puține la număr, repetă dilema sub mai multe chipuri. O regăsim formulată mai limpede în următoarele stihuri din *Gramatică :*

„Și ce voiesc *cum poci s-arăt ?* am glas ? Muză, grăiește
Zi *ce să cuvine* sau fă-mă a-nțelege.
Cum să arăt mai pă-nțeles în grai curgere bună,
Cugete frumoase, cu poetice faceri". (s.n.)

Versurile constituie un mic program estetic dominat, cum se vede, de ideea neștiinței de a face, de dificultatea de a începe : *cum poci s-arăt ?, zi ce să cuvine, cum să arăt mai pă-nțeles...* Șirul interogațiilor sporește în alte strofe: *Ce are ? Cine ?* și *în ce fel să ne-arate ?* zice la începutul unei poezii didactice Ienă-

chiță, pentru ca tot el să încheie revenind la obsesia fundamentală, formulată acum mai clar : „La verice treabă va avea de-a începe." N-a trecut neobservată nota moralizatoare a acestor versuri. *Ce să cuvine, curgere bună, cugete frumoase* demonstrează și o preocupare etică, proprie, dealtfel, tuturor spiritelor întemeietoare. Faptul că poetul se gîndește să exprime aceste legi morale prin *poetice faceri* arată că lîngă conștiința morală stă trează și conștiința estetică. Ea întîmpină însă, cum s-a văzut, imperfecțiunea limbajului. Ienăchiță are, atunci, convingerea că nașterea poeziei coincide cu nașterea limbii care încearcă s-o exprime. Proiectul lui, în aparență modest (o gramatică, versuri ocazionale), nu este lipsit de orgoliu, cu toate că poetul ne avertizează într-un loc că :

„A socoti că poate
Un om să facă toate
Oricîte va gîndi,
Nu-i duh dă istăciune
Și n-o va dobîndi."

Tema lui este, nu mai încape vorbă, *facerea,* obsesia lui cea mai mare este formarea limbii poeticești. Și *facerea* începe prin zăgăzuirea dialectului, prin punerea de hotare, stavile în fața unei oralități slobode. Frica de a greși este aproape mistică la Ienăchiță și, sub puterea ei, poetul scrie mai sus pomenitele *Observații sau băgări de seamă asupra regulelor gramaticii românești,* terminate, se pare, încă din 1780. Deschiderea începe, dar, la primul dintre Văcărești, prin încercarea de a pune

ordine în albia limbii. Nu putem zice : a crea o limbă pentru că Ienăchiță nu se gîndește pe sine decît ca un dregător în lumea gramaticii. N-are insolența, superbia geniului care vrea să re-creeze totul. El vrea numai să ferească pe alții de greșeală și să îndrepte proastele obiceiuri ale vorbirii.

Artist, totuși, în fundul sufletului său, nu împinge rigorile sale morale și *scriptuale* pînă la despotism. Lasă și *plăcerii* un loc în acest scenariu al băgărilor de seamă. „Siliți-vă a o învăța — scrie el — sau faceți cum vă place." Acest *cum vă place* respectă principiul individualității, flatează subiectivitatea vorbitorului (sau scriitorului), recunoaște dreptul de a încălca normele pe cale de constituire. Însă spațiul plăcerii este destul de limitat în proiectul Văcărescu. Foarte întins este acela al *datoriei*. Celebrul lui testament (politic și cultural) este, în această privință, fără echivoc :

„Urmașilor mei Văcărești
Las vouă moștenire :
Creșterea limbei românești
Și-a patriei cinstire."

Cea dintîi datorie este, așadar, față de limbă. Credea, Ienăchiță, că geniul patriei se manifestă întîi de toate în limba națională ? Ar fi să cerem vel-vistiernicului Văcărescu o sensibilitate romantică și o subtilitate de filozof al limbii, ceea ce nu este cazul. Ienăchiță gîndește mai simplu că o literatură nu se poate constitui fără o limbă capabilă să exprime, în forme corecte, generalizate, subtilitățile gîndirii *(cugetele frumoase)* și ale imaginației *(poe-*

ticele faceri). Atît de obstinat este acest gînd încît gramaticianul-poet identifică dificultăţile scrisului său cu acelea ale naşterii unei culturi. Sentimentul lui profund este că scrie prima literă a alfabetului, stabileşte table morale, fundează o logică şi o estetică. Sentiment, încă o dată, de întemeietor, hărăzit să devină model. Poezia nevoită să exprime asemenea trebuinţe este, fatalmente, didactică şi sentenţioasă, fără contact cu obiectele materiale. Programatică la acest prim nivel, ea se sileşte să îndoaie abstracţiunile şi să le dea un ritm care să izbească mai plăcut urechea şi să fie mai uşor de reţinut.

*

Poezia lirică propriu-zisă, cea erotică, arată deja o sensibilitate obosită, crepusculară, curioasă la un spirit întemeietor. El nu mai pune hotare şi nu mai arată disperarea de a nu şti cum să înceapă. Interogaţia a devenit o subtilitate a stilului, o convenţie rotită cu abilitate în versuri pentru a marca o sublimitate, o pasiune în grad maxim, incapabilă din pricina propriei ei forţe să se exprime. Refuzul expresiei devine o figură de stil. Văcăreştii abuzează de ea, cultivînd tăcerea, refuzul de a dezvălui un sentiment năucitor. Din această pricină şi negreşit, din altele, se produce o dematerializare a versului, o golire a lui de elemente fizice.

Poezia este, de regulă, o alegorie fără atingere prea mare cu universul din jur. Subiectul se închide în cercul unei pasiuni nimicitoare (sau

afectează, ceea ce în poezie este totuna) şi se roteşte în jurul unui obiect lipsit de determinările obişnuite. Ienăchiţă, Alecu cîntă mai ales *iubirea* şi aproape deloc femeia individualizată moral şi corporal. Înfloreşte în jurul acestei imagini abstracte o întreagă mitologie a jertfei şi a suspinului, reluată, îmbogăţită de urmaşi. Elementele ei sînt cunoscute : boală, durere ce răpune, oftări adînci şi invocarea morţii ce ar trebui să pună capăt suferinţei. Dragostea este fie o floare, fie un *puişor canar* care sfîşie o inimă înlănţuită, fie o turturea sinucigaşă, isterizată de singurătate. Alegoria dezvoltă o singură imagine şi nu iese din cercul unor abstracţiuni previzibile. În *Amărîtă turturea* există mai multă mişcare lirică şi o mai mare varietate de elemente (în stilul poeziei populare) : *flori, livede, pădure verde, ramură uscată, dumbravă adîncă, apă rece, vînătorul,* cu care însă poezia nu vine în contact în chip direct, ci prin intermediul unei fabule. Cînd, la urmă, poetul se hotărăşte să atace tema pe faţă :

„Dar eu om de-naltă fire
Decît ea mai cu simţire
Cum poate să-mi fie bine ? !
Oh, amar şi vai de mine !"

el recurge la obişnuita interogaţie şi la fel de comuna lamentaţie. *Oh*-ul de la urmă reprezintă un dublu refuz : de a asuma durerea şi de a asuma (determina) obiectul durerii. Ienăchiţă se exprimă, aşadar, prin *evitare* sau *deturnare*. Cînd tonul este mai direct liric şi obiectul erotic mai bine determinat, vedem că poezia se

constituie dintr-o suită de interogații care reprezintă tot atîtea aproximări ale sentimentului:

„Spune, inimioară, spune
Ce durere te răpune ?
Arată ce te muncește,
Ce boală te chinuiește ?...“

Într-un loc *(Zilele ce oi fi viu)*, Ienăchiță dezvăluie, în acrostih, identitatea hrăpărețului canar : *Zoica*, urmată de îndată de un cuvînt ce traduce starea psihică a stihuitorului : *mor*. Poetul se hotărăște, așadar, să dea pe față lucrurile și să privească de aproape ceea ce pînă acum refuzase : obiectul pasiunii. Însă Zoica, din pricina căreia versificatorul este pe punctul de a muri, rămîne, în continuare, abstractă, indeterminată și neatinsă ca marile simboluri medievale :

„Zilele ce oi fi viu
vrednic aș vrea ca să fiu,
Oftînd, ca să te slăvesc,
dar cum poci să îndrăznesc ?
Iscusit aș trebui
să fiu, să poci zugrăvi
Chipul tău care dă rază
soarelui, și-l luminează.
Oi putea oare vreodată...“

Iubirea, va să zică, este un soare pe care nu-l poți privi în față. Stihuitorului nu-i rămîne decît posibilitatea de a slăvi oftînd și de a medita la slabele-i mijloace de expresie *(dar cum poci să îndrăznesc ?)*. Din nou *refuzul* ca o maximă calificare. *Retragerea* din fața obiectului ca expresie a intensității sentimentului. *Amuțirea* ca formă a supremei expresivități. *Orbirea subiectului* ca un calificativ al strălucirii

obiectului ș.a.m.d. Ienăchiță caută mereu categorii negative pentru a sugera preaplinul pasiunii. Figura lui poetică (preteriţiunea) se constituie dintr-un șir de abstracțiuni *à rebours.* Nu-i suficient că obiectul erotic este lipsit de orice corporalitate, dar el este sugerat, totdeauna, *pe dos.*

La Ienăchiță, ca și la Alecu Văcărescu, se constituie o adevărată strategie a refuzului pe care nu putem să n-o legăm de celălalt sens, ascuns, al aventurii : acela al scrisului. Aceste lamentații, oricît de prefăcute, de tactice ar fi: *dar cum poci să îndrăznesc ?, să fiu, să poci zugrăvi, măcar pe scurt să-ți vorbesc, oi putea oare vreodată ?...* arată și o nesiguranță de alt ordin. Drama întemeietorului de limbaj răzbate, am impresia, și în cea mai fragilă manifestare a existenței lui : cea erotică. Scenariul erotic văcărescian (prinderea în laț, starea de boală, imposibilitatea și refuzul de a ieși din cercul unei pasiuni nimicitoare) este și un scenariu *scriptual.* Convenția ocolului ascunde și o neliniște reală, putem spune tragică, în fața limbajului anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpîni limba. Zbaterea în laţul iubirii este și zbaterea în laţul gramaticii. Iată, dar, adevărata, reala dimensiune a suferinței lui Ienăchiță Văcărescu : un mare ideal și conștiința că nu-l poate exprima pe de-a-ntregul. De aici, în plan emoțional, pustiirea, jalea, complexul amărîtă turturea, iar în plan stilistic : o strategie a ocolului, întoarcerea sis-

tematică a oglinzii spre cealaltă față (întunecată) a obiectului. Complexul Ienăchiță Văcărescu are, astfel, un dublu registru. În cel mai prefăcut *oh* al lui lui („oh, amar și vai de mine") răzbate și suspinul omului de început de drum care trebuie să zăgăzuiască fluviile limbii pentru a crea un limbaj poetic. Complexul părintelui fondator este mai puternic și mai autentic în versuri decît celălalt, erotic, îmbrobodit de prea multe convenții. *Înalta lui fire* este, în primul rînd, aceea a creatorului nevoit să-și fabrice mijloacele.

II. Alecu Văcărescu. Un discurs îndrăgostit la 1800

Cel dintîi fiu, Alecu, nu mai are complexul limbajului. Este mulţumit cu ceea ce a moştenit. Prin nici un vers nu trece gîndul că limba este nesigură, în nici o strofă nu se vede neliniştea faţă de imperfecţiunile expresiei. *Poeticul* (cum zice cel de al doilea fiu, Nicolae) scrie pentru el şi pentru alţii în situaţiile cele mai bizare. Dintr-o notă a lui Nicolae, gospodarul familiei, aflăm că poezia care începe cu versul „Foarte multă văz plăcere" a fost compusă într-o plăcută pustietate, într-o dimineaţă de mai, preţ de un ceas, în urma unei dispute asupra vorbirii. Altele care au în acrostih numele Lucsandrei au fost făcute, aflăm din aceeaşi sursă, pe cînd Alecu, fire petrecăreaţă şi imprudentă, se afla ascuns de frica vrăjmaşilor într-o căsuţă : „în diiastimă de o giumătate de ceas şi plin de frică, de bătaie de inimă şi deznădăjduită hotărîre". În fine, *Trandafiraşul norocit* este rezultatul unui pariu, în împrejurări, iarăşi, neprielnice scrisului. „Ticălosul poetic", aflîndu-se într-un loc izolat numai cu

„scumpa pricină a flăcărilor sale", a fost pus la ambiție și a improvizat stihurile cu repeziciune : „Deci el, nepierzînd vreme nici un minut, ținînd trandafirașul în mînă, cu ochii plini de lacrimi, au început a le zice din gură. Și de nu se întîmpla asupra aceștii fericiri o pîrdalnică de venire... vă făgăduiesc că ar fi zis un milion de stihuri fără condei" — zice cu afecțiune fratele Nicolae.

Alecu scrie, așadar, repede, fără ezitări, în situații nefavorabile și, dacă dăm crezare primului său biograf și critic (Nicolae), scrie sub presiunea amorului, dar și a fricii. Poetul se descurcă, cîștigă prinsoarea, scapă de vrăjmași, înmînează versurile și topește rezistența femeii. Imperfecțiunea lor nu-l neliniștește. Alecu are firea unui risipitor. El cheltuiește la întîmplare bunurile spirituale adunate de părinte, nu ține nici o contabilitate, trece din aventură în aventură, imprudent și avid de plăceri. *Scrisul* nu-l preocupă, grija lui cea mare este să trăiască „fără sațiu". Moare în condiții misterioase, la 30 de ani, ucis probabil de oamenii lui Moruzi din motive sentimentale.*

---

* Este legenda pe care o întreține familia. Iancu Văcărescu, fiul lui Alecu, scrie aceste versuri criptice :

„Om care în veacuri abia-l dă firea,
În grab' răpitu-ne-l-a pizmuirea..."

În niște documente publicate recent (*Alecu Văcărescu și sfîrșitul său tragic*, în *Manuscriptum*, 3/1980), Nestor Camariano elucidează chestiunea morții poetului. Motivele sentimentale rămîn în subsidiar. Alecu fusese învinuit de adversarul său, Scarlat Cîmpineanu, că a pus la cale asasinarea Venețianei Văcărescu, mătușa poetului. Un prim proces, sub domnia lui Hangerli, scosese din cauză pe Alecu, dar al doilea, redeschis sub domnia lui Al. Moruzi, adversar al Văcărești lor,

Toți Văcărești au asemenea încurcături. Însă în poezie nu răzbate nimic din tragedia teribilă a familiei. Poezia este, aproape în exclusivitate, un *discurs îndrăgostit*. Metafora discursului este, la Alecu Văcărescu, *focul*, iar starea lui de grație: *robia*. Există în stihurile destrăbălatului boier un rafinat mazochism: ca să trăiască bucuriile iubirii, trebuie să *ardă*, să sufere ca un *rob*. „Suferind cu mulțămită" este condiția lui ideală de existență, *focul* fiind elementul nutritiv cel mai favorabil sentimentului:

„În flacăra care mă arz
În loc de chinuri și necaz
Găsesc tot mîngîiere,
Dulceață și plăcere."

Intrarea în foc este o decizie individuală. Plăcerea nu vine din afară, plăcerea este opera curajului de a te jertfi pe rug. Alecu este mîndru de hotărîrea lui de a se pîrjoli în eternitate:

---

găsește vinovat pe Alecu și-l trimite (iunie-iulie 1799) la închisoarea din Tulcea. De aici, poetul, bolnav și disperat, trimite mai multe scrisori prietenilor lui, Scarlat și Dimitrie Ghica. Două dintre ele au fost transcrise într-un manuscris grecesc de unde le reproduce, acum, Nestor Camariano. Din alte documente reiese că Alecu Văcărescu a murit la 19 noiembrie 1799 de „fierbințeală", părăsit, se pare, de familie și de prieteni. Elena Dudescu, fosta soție, și Ecaterina Caragea, mama vitregă, au uneltit — după toate aparențele — cu inamicii poetului. Un fragment dintr-o scrisoare lasă să se înțeleagă că Alecu e bine informat în această direcție: „cei mai apropiați mie s-au ridicat de departe și s-au grăbit, și din nenorocire se grăbesc în a cere cu menzil sufletul meu"...

Scrisorile lui Alecu dezvăluie o dramă de renaștere într-un mediu oriental. Omul este, realmente, înspăimîntat, umilit, fără mari speranțe de a fi salvat. Scrie,

„Singur alerg de voie,
În foc fără nevoie !
. . . . . .
A ochilor tăi rază
Îmi place să mă arză !
. . . . . .
În focu-ţi cînd mă prigonesc,
Atunci îmi pare că trăiesc !
Atunci mă ştiu cu viaţă,
Altminteri sînt de gheaţă"...

Îndrăgostitul urmează neabătut o lege morală. Ea s-ar putea rezuma cu acest vers : „Să arz trăind, să mor arzînd". Etica lui Alecu mai prevede transformarea chinului într-o virtute. S-a văzut şi din versurile citate înainte că cea mai aleasă mîndrie a lui este să se lase cuprins de flăcări. Iar voluptatea supremă este să cadă în „dulcele laţ" şi să nu mai iasă din starea de robie, cum însuşi declară de mai multe ori :

„Apoi şi eu atunci să ştii că, cît voi fi pă lume,
Din laţul tău n-oi mai ieşi ; mă jur pă al tău nume."

Oximoronul devine figura fundamentală a poeziei lui Alecu Văcărescu : lîngă „dulcele laţ",

---

prietenului şi protectorului său fără ceremonial, sau cel puţin aşa spune : „Nu scriu cu ceremonial [...] deoarece nu mai am nici cap, nici stare trupească, scriu cu durere nemaiauzită către singurul acela pe care îl ştiu că ţine la mine cu tot sufletul ! Boierule vistier, sînt pierdut şi să faci cum ştii."

Totuşi Alecos, *sclavul [...] nenorocit şi sărman,* nu renunţă la ceremonialul adresării. În disperarea cea mai neagră, el caută comparaţii de preţ şi găseşte cu uşurinţă un stil filatant. Ca lebăda, zice el, care cîntă cu plăcere înainte de moarte, el, sărmanul, exilatul, *cîntă şi scrie cu mare poftă* despre nenorocirile sale. Iată (în traducerea lui N.C.) un fragment din această smerită închinare : „Fiind însetat şi îndemnat şi dorind, domnul meu, să vă scriu cu nesăturare şi să în-

există o varietate impresionantă de „dulce de rob nume", de „patimă cumplită", chinuri plăcute, pîrjoliri dătătoare de extaz, de petrecere cu necazuri etc. Iubirea este o încăpere care are, ca vestibul, durerea. Nu este posibil accesul la marele festin fără a trece prin vestibulul în care ard toate focurile iadului. Alecu pare mulțumit să întîrzie în acest limb. Cel puțin așa ne încredințează el în stihuri :

„Mă arz fără măsură...
. . . . . .
Să-mi pară focul viață,
Și moartea o dulceață !
. . . . . .
În piept purtîndu-ți focul
să-mi fericesc norocul !"

Nu cunoaște sau nu prețuiește treptele de jos ale suferinței erotice : melancolia, tristețea...

---

registrez precum în inima mea, la fel și pe hîrtie, sau pe orice alt obiect, pe care se poate scrie, numele dumneavoastră cel prea dulce și venerabil nume și zic aceasta, deoarece vă iubesc mult din obligație, și fiindcă mă înfricoșez ca nu cumva moartea, atît de dorită, fiind salvarea nenorocirii mele, mi se va părea greu de suferit și mă va priva astăzi de această singură a mea fericire pe pămînt, adică să vă scriu, și să mă gîndesc, și să pronunț numele dumneavoastră cel dulce. Și precum lebăda cînta cu plăcere înainte de moarte, după pilda ei, *cînt și scriu cu mare poftă* (s.n.), mă gîndesc și văd și gravez în aceste pietre sălbatice ale închisorii mele, singurul meu lucru iubit, numele stăpînului meu, prieten și binefăcătorul meu, și singurul om pe pămînt astăzi, după părerea mea, și după părerea tuturor, în nenorocita Valachie. Dar, de ce mă ostenesc în zadar să descriu calitățile dumneavoastră, care nu se pot supune niciunei descrieri. Nutresc față de dumneavoastră înclinare, dragoste și supunere,

Alecu stă, mereu, pe treptele de sus ale pasiunii și aspiră să trăiască, s-a văzut, în inima focului. *Prigorirea* este visul lui înalt.

Expresia morală a acestei arderi continue este, cum am zis, *robia.* Toate versurile vorbesc de abandonarea faimoasei mîndrii virile a bărbatului în fața femeii. Mîndria lui Alecu este să intre în jug și, dacă se poate, pentru totdeauna :

„Acești ochi plini de putere
căutînd cu mîngîiere
n-au zăbovit să găsească
lesnire să mă robească.
Dar și eu fără sfială
le didei făgăduială
rob să le fiu în vecie
cu mare statornicie...
. . . . . .
Că rob credincios îi sînt
pîn'voi intra în mormînt"...

---

acestea sînt acum prețuite în tăcere ca să nu alunece din înalta lor ființă și să fie biruite de neînsemnatul și neînsuflețitul meu condei."

Alecu moare ca un erou romantic. Torționarul îi smulge călimara din mînă, confesiunea rămîne neîncheiată. Poetul introduce, fără să știe, o tulburătoare metaforă textuală în aceste rînduri finale : „Nu pot, nu-mi permite paznicul să lungesc mai mult, pe scurt, viața mea este în pericol din toate părțile și ca s-o salvați întîlniți-vă cu mitropolitul, luptați împreună, după cum vă va lumina Dumnezeu, cereți scrisoarea mea către prea sfinția sa, citiți-o, și răspundeți-mi, în numele lui Dumnezeu, fie pe ascuns, fie pe față. Ah, stăpînul meu, iată mi se ia călimara, fie-ți milă de mine și salvați-mă, în numele lui Dumnezeu, ah..."

Poetului *i se ia* călimara, odată cu viața. Expresivitate, într-adevăr, involuntară : întreruperea *scrisului* înseamnă, pur și simplu, sfîrșitul existenței poetului. Nu este o ironie plină de mari semnificații în faptul că risipitorul fiu al lui Ienăchiță, care nu se lua în serios ca poet, moare smulgîndu-i-se condeiul din mînă ?...

Aici, în robie, cu laţul dulce de gît, înamoratul *poetic* trece prin chinurile cele mai plăcute şi jură că nu poate trăi altfel :

„Altfel că nu poci trăi,
fără de-a mă chinui."

Există la Alecu Văcărescu, mai mult decît la alţi poeţi de început, o perversitate a durerii în dragoste. Toate jurămintele sînt, evident, false, adevărată, sinceră nu este decît convenţia. Însă repetată, convenţia începe să capete consistenţă. *Focurile* devin foc, *ohtăturile* se unesc în *oh*-ul jalnic al unei fiinţe bolnave de o boală de îngeri. Adresate Lucsandrei sau Elencăi, versurile se aseamănă : nici o modificare de ton, de imagine, de *peisaj*. Semn că poetul cîntă femeia, în genere, şi iubirea ca stare de criză (cea mai înaltă) a existenţei virile. Criza se manifestă prin abandonarea orgoliului şi instalarea într-o *mucenicie* lungă. Forma ei acută este trecerea de la *chin* la *leşin*, de la voluptatea durerii de pierderea conştiinţei de sine, cum sugerează vestitele şi des ridiculizatele versuri :

„Cînd nu te văz am chinuri,
Şi cînd te văz, leşinuri."

Discursul îndrăgostit construit pe un sistem de convenţii literare, luate de peste tot, are o întreagă mitologie : a suspinului neîntrerupt, a lacrimilor-pîraie, a ochilor-lasouri sau a ochilor-săgetători. Obiectul acestei mitologii (femeia) rămîne, şi la Alecu, nedeterminat, ascuns în spatele unei pasiuni puternice şi abstracte. Lucsandra sau Elenca n-au o identitate mate-

rială, sînt schimbătoare, *năluci* şi, încercînd să le determine, stihuitorul prinde urma unei umbre. Iată acest gînd anxios, de esenţă aproape metafizică, la foarte pămînteanul şi mulţumitul de sine Alecu Văcărescu :

„Nici într-un fel nu te-apuc
Că eşti chiar ca un năluc,
Şi aidoma ca luna
Ce să schimbă totdeauna."

Singura formă de întrupare a femeii este privirea. *Ochişorii furioşi,* înlănţuitori sau săgetători, anunţă prezenţa unei fiinţe materiale. Calitatea lor este mai degrabă negativă : ard, ucid, produc leşinuri, topesc picioarele şi înmoaie braţele bravului suferind. Însă robul este satisfăcut, fără durere el n-ar fi nimic, viaţa-i atîrnă de aceste laţuri ce le întind, de săgeţile otrăvite ce le slobozesc privirile femeii :

„A ochilor tăi rază
Îmi place să mă arză !"

Oglinda, cea mai savantă dintre compunerile lui Alecu Văcărescu, exprimă pe o cale mai ocolită naşterea obiectului erotic. Femeia este o divinitate făcută, iar nu născută. Este creaţia pură a subiectului. Ea apare prin pasiunea şi voinţa omului îndrăgostit. În stil galant, Alecu traduce aceste idei grave prin fabula oglinzii care, în recea ei obiectivitate, împuţinează frumuseţea femeii. Numai oglinda pasiunii nu face „vreo greşeală". Alecu Văcărescu este un mistic al iubirii şi, dacă păstrăm proporţiile, putem zice că el arată faţă de Eros

ceea ce poeții religioși arată față de Dumnezeu : o fidelitate complice, o *robie* creatoare. Amorul, ca și Dumnezeu, există atîta vreme cît există credința robului.

Curios, ușuraticul Alecu începe să spiritualizeze iubirea și să facă din „stăpîna Afrodita" centrul lumii. *Fala* lui este să se închine cu smerenie și să obțină *miluirea* femeii împietrite, adică acceptarea sentimentului. *Miluirea* este capătul acestei aventuri, momentul suprem al dragostei văcăresciene, cum e la Eminescu *somnia* și la Blaga intrarea în codrii de brumă. Miluirea se capătă după ce bărbatul a trecut prin *proba focului* și *proba discreției* : „rabdă inimă și taci" ; „și mor făcînd tăcere" etc. Însă, de regulă, Alecu nu tace, se vaită, jură pe numele sfînt al Lucsandrei, pornește război cu „stelile, cu soarele, cu luna", rabdă ce rabdă și iar se jelește. Suferința în tăcere nu este genul lui. O acceptă, totuși, pentru că așa cere protocolul, dar amenință că, deși „a răbda este dator", va striga amorul lui chiar și în iad și „fiteunde" va fi. Amenințare teribilă :

„Voi striga, făr-a ascunde,
Că tu ești amorul meu."

Alecu are și anumite exigențe etice. Cere virtute și *prieteșug curat*. Reclamă *crezămînt* și făgăduiește statornicie. Se culpabilizează și promite îndreptarea :

„Ce feli să urmez
Să vă-ncredințez
Și cum să mă îndreptez ?"

În fine, acest *discurs îndrăgostit,* străbătut de atîtea rîuri de lacrimi şi pîrjolit de atîtea flăcări, are şi un personaj ideal, altul decît cel care vorbeşte : personajul absent, obiect de adoraţie şi de tortură. Acesta întruneşte, după Alecu Văcărescu, următoarele însuşiri : *frumuseţe, înţelepciune, vorbă, duh* şi *isteciune.* Concentrate, virtuţile modelului sînt două : frumuseţea şi isteţimea (înţelepciunea). Însă versificatorul nu prea vorbeşte de ele. Îi place să vorbească mai ales despre sine. Nici o încercare de a da corporalitate acestui arhetip al iubirii, de a-l „coborî" în poezie. Femeia rămîne deasupra, ca în poezia trubadurilor („au dessus de toute pensée") într-o indeterminare consternantă :

„Singură eşti numai una,
care ai luat cununa
darurilor de la fire
mai pă sus dă omenire !"

Vede, oare, Alecu Văcărescu în Lucsandra sau Elenco un simbol de ordin religios, inaccesibil, neîntrerupt ? Fostul mare clucer nu-i departe de această confuzie. Sau nu-i rămîne necunoscută nici această convenţie a poeziei medievale. Norocul lui că, „minte cu simţire", nu stăruie în această direcţie, se întoarce repede la jertfa, robia, focul, lacrimile, ohtăturile sale.

Rămîne, cu toată această risipă de jale, ceva nenumit, ceva ce nu poate fi exprimat. Este tema ascunsă a *discursului* construit printr-o recurenţă nebunească a clişeelor. Alecu o numeşte, într-un loc, „un nu ştiu ce prea dulce"

care, după el, ar fi chiar esența iubirii. Înțelegem atunci că toate stihurile se învîrt în jurul acestei noțiuni, dealtfel comune în poezia veche, reluată și de romantici. Poetul nu cutează s-o fixeze într-o imagine, cum un spirit religios nu cutează să deseneze chipul divinității. Îi adîncește aproximarea printr-o negație: negație care îngroașă existența unui misterios *ce*, ființa numenală, *cogito*-ul, marele necunoscut al iubirii. În gîndirea Văcărescului el are două calități : 1) aduce *simbadie*, netezește, altfel zis, calea sentimentului, provocînd starea psihică favorabilă receptării și 2) *înnoadă cu strînsoare / unde va fi dat prinsoare* : întărește, secondează jurămîntul, prietesugul, provoacă intervenția conștiinței care fixează și fortifică sentimentul.

Foarte multă văz plăcere, poemul de 17 strofe din care am citat versurile de mai sus, are, în opera puțină și stîngace a lui Alecu, valoarea unei încercări de filozofie asupra erosului. Impactul cu obiectul fiindu-i, din pricini diferite, interzis, poetul caută accesul spre el pe calea meditației. El vrea să intre în profunzimea lucrurilor și să descopere relația dintre ele, cum și mărturisește în limba lui împleticită :

„Căci intrăm în adîncime
Și dă tîlmăciri mulțime."

Primul element al acestei tîlmăciri este *el* (care de fapt este un *eu*), înamoratul reflexiv, atent la opiniile tuturor („Foarte multă văz plăcere / La a tuturor părere"), fire „delicată

și subțire", hotărît să lege capetele firelor și să dea o judecată bună despre natura intimă a lucrurilor ; nu înainte însă de a cerceta bine: „Nu dă făr' dă cercetare". *Eul* (subiectul) cercetător nu se mulțumește cu sfera strîmtă a erosului, lărgește cercul relațiilor, caută legea generală și, căutînd-o, descoperă înfățișarea și mersul lumii. Frumusețea este variată („vedem chipuri milioane"), între *apă* și *verdeață* (se va vedea ce rost au aceste elemente în *peisajul* fantasmatic al lui Alecu Văcărescu!) există o legătură „într-un fel de la natură", adică strînsă și firească.

Al doilea element este *peisajul* sau *spațiul* securizant („l'objet ponctuel") al idilei. El nu este interiorul unei case, cum ne-am aștepta, dat fiind nota intimă și lascivă a versurilor, ci *apa* și *verdeața,* la care se adaugă o altă dimensiune, spațială și morală : *singurătatea :*

„Zic : c-o *apă* și-o *verdeață*
Și un chip frumos la față
Au fireasca-a lor putere
Să mîngîie o vedere.
. . . . . .
Acest dar al frumuseții
Cu al apei și-al verdeții
Avînd și *singurătatea*
Face rai pustietatea."

În fine, cum arată și versurile de mai sus, nici apa, nici verdeața, nici meditațiile omului delicat și subțire n-ar avea haz de n-ar exista al treilea factor, elementul coagulant, marea miză : *frumusețea* care se arată sub înfățișarea unui chip de femeie. Este obiectul terorizant

și fascinant de care am vorbit mai înainte, principiul însuflețitor de care încearcă să se apropie și nu poate bărbatul căzut la gînduri grele. În poemul citat, ființa enigmatică primește determinări noi. Unele s-au și văzut: să aibă un ce misterios și dulce, bunăoară. Dar frumusețea n-ar fi întreagă și profundă dacă n-ar avea și o latură morală. Idealul lui Alecu Văcărescu este ca frumosul să fie și bun, ca idealul grecilor și al esteticienilor kantieni. Iată în propozițiile lui tremurătoare și împiedicate exprimarea acestui gînd :

„Cînd voi zice frumusețe,
Voi și *suflet cu blîndețe,*
Cu *simțiri,* cu *isteciune*
Depărtat de-nșelăciune." (s.n.)

Frumusețea desăvîrșită, divină („care poate să numească / fitecine și cerească") are, după acest improvizat filozof al erosului, menirea să „mîngîie", să îndulcească o vedere omenească și să sporească plăcerea privitorului. Faptul nu este posibil dacă cele trei elemente *(apa, verdeața* și *frumusețea)* nu sînt împreună :

„Tot un fel sînt trele
D-opotrivă între ele."

Alecu nu rămîne însă prea mult filozof. *Triada* nu-l duce, probabil, prea departe. Revine la *focul* și la *pedeapsa* lui peste fire, căutînd alte arme pentru asediu. Între ele, redutabilă este arma moralei. Zvăpăiatul Alecu devine cicălitor, tună împotriva „fățăriilor", denunță pe cei care își bat joc „pintr-ascuns" și caută să strice mai curînd pe inocenta femeie. Sfătuiește pe ino-

centă să nu facă nici o mişcare „făr d-a face cercetări", ceea ce dovedeşte că stihuitorul are obsesia adevărului şi că fixează iubirea pe temeliile morale ale sincerităţii :

„Să aibă prieteşug
Curat, fără vicleşug."

Apare bănuiala, văzînd argumentele lui Alecu, că totul este o scamatorie de profesionist al iubirii. Moralismul lui este, în orice caz, suspect. Poetul pare mai sincer şi are mai mare haz atunci cînd jurămintele iau direct drumul clişeelor de epocă. Găsim, cel puţin, o prefăcătorie care nu mai este cusută cu aţa albă a moralei.

III. Nicolae Văcărescu. Spiritul auster şi chibzuit al familiei

Nicolae, al doilea fiu al lui Ienăchiţă Văcărescu, foloseşte şi el armele familiei (jeluirea, oh-ul, ah-ul) dar nu mai este un captiv necondiţionat al iubirii. Focul nu-i mai pare purificator, suferinţa nu mai este dulce („amărîtul trai"). N-are darul de improvizaţie al fratelui său şi nici rafinamentul părintelui. Este un spirit mai realist şi mai auster : duce o viaţă retrasă, urăşte luxul şi petrecerile şi, din această pricină, este adesea mustrător faţă de fratele şi nepotul său, Iancu. Acestuia din urmă îi scrie la 6 iulie 1812 : „nu sînt mulţumiţi dă dumneata p-acii, pentru că dormi mult, pentru că, pînă a te găti, faci multe ceasuri, că nu vei a scoate pricinile înaintea dumitale şi, mai la urmă, că ţii pricinile cîte douo şi trei zile, fără a le cerceta" *.

Aceluiaşi Iancu, mai apropiat de firea petrecăreaţă, galantă a Văcăreştilor, îi trimite odată cu prefaţa celebrei gramatici a lui Ienăchiţă, cîteva rînduri ambiţioase şi profetice : „trimit

* apud Al. Piru, introducere la *Poeţii Văcăreşti*, „Versuri alese", ediţie de Elena Piru, E.P.L., 1961 ; pentru citatele din versuri am folosit aceeaşi ediţie.

ca să te invitez și să te aţîţ ca să te aprinz, să te fac să fii mai viu, mai mult decît eşti şi apoi, tot ce am păţit şi eu, ca să te fac să-ţi aduci aminte, cu toată puterea şi virtutea duhului, şi a inimii, şi a cugetului ce porţi, ce au fost părinţii noştri : tată-tău şi moşu-tău şi să plîngi cu inimă înfrîntă şi cu duh slobod... Ah, ramură a trunchiului celui obişnuit în slavă şi laudă."

Nicolae are, nu mai încape vorbă, firea unui moralist, rîndurile de mai sus sînt admirabile, fraza acoperă bine gîndul iute şi profund. Este gospodarul unei familii risipitoare, cel care-i apără reputaţia şi-i chiverniseşte bunurile spirituale. Versurile nu mai au cursivitatea şi frumuseţea scrisorilor. Suferă şi el de boala familiei, dar, e limpede, n-are vocaţie erotică. Strîmtorat şi temător, nu se lasă tîrît de pasiuni şi, în genere, temperamentul lui este cuminte, ponderat, n-are nebunia lui Alecu. N-a trăit, cu toate acestea, mult (1784—1825), iar poeziile lui sînt în număr de opt, între care unele de două sau patru versuri. A căuta în ele un proiect spiritual, un *peisaj* este o exagerare. Singurul fapt ce se observă la lectură e pofta şi voinţa de tihnă a îndrăgostitului. Tot ceea ce scrie Nicolae pare o invitaţie (rugăminte) la buna orînduială a firii. El vrea să evadeze din starea de boală : „să fiu în odihnă", liniştea fiind adevărata fericire : „să am fericire". Puţinele imagini literare sugerează o progresivă retragere, o sistematică împotrivire faţă de nebuniile sentimentului. Nu-i place să trăiască în văpăi, ca Alecu, şi nici nu caută jertfa. Atins de melancolie, el vrea *scăpare,* se roagă — dar fără

patetism — şi cere *blîndeţe,* blîndeţea fiind, după el, starea ideală a iubirii :

„În noian de întristare cînd s-o afla cineva,
Cum să-şi mai afle scăpare, cînd şi dragostea nu va,
Dragoste, fii milostivă, la amară starea mea,
Lasă, nu mai sta-npotrivă şi blîndeţea iar ţi-o ia."

E mulţumit, în consecinţă, atunci cînd, amorezat, află o veste bună şi inima *îşi dă în fire,* revine, altfel zis, la starea de tihnă :

„Tocm-aşa fără-ndoială
Cu firească orînduială
Acum şi inima mea
D-o dumnezeiască ştire
S-au mai dat şi ea în fire
S-a-nceput a să-ndrepta."

Indreptarea, întoarcerea la *orînduiala firească,* intrarea în normalitate — astea vrea Nicolae Văcărescu, poet fără prea mare imaginaţie sau, mai bine zis, poet cu o imaginaţie de moralist rece şi comod. Cînd, totuşi, îşi iese din fire, se vaită biblic :

„Amărîtul al meu trai
Iad îmi pare, iar nu rai !",

jinduind mediocra *odihnă,* fericirea traiului fără petreceri şi necazuri. Aici găseşte el dulceaţa, nu în vîrtejul de foc şi în suspinurile lungi. Nicolae nu cultivă taina, tăcerea neavînd dar (har). El se hotărăşte să dea totul în vileag, fără a spune însă nimic concret. Ienăchiţă şi Alecu promiteau tăcerea cea mai adîncă, dar dădeau, în acrostih, numele Zoicăi, Lucsandrei sau Elencăi. Nicolae ameninţă să spună

lucrurilor pe nume, dar nu dă, în fond, nici un element concret care să ne poată duce spre izvorul suferinței lui :

„Ticălosul al mieu piept,
Lasă taina, spune drept,
Arată ce pătimești,
Și d-al cui foc te trudești

Că focul ce te-au pătruns
Nu mai e să stea ascuns,
Iar să taci e în zadar,
Că tăcerea n-are dar.

Cînd un suspin te vădește,
Taina ce-ți folosește ?
Crapă dar ș-o dă dă față,
Dă te-ai curăți de viață."

Versurile sînt lămuritoare pentru firea gospodărească a lui Nicolae. Frica lui cea mare este să nu crape sau, dacă crapă, să nu crape în zadar. Vrea să scoată demonul din sine, să se cureţe, să fie din nou în odihnă. Nu poate trăi prea mult cu o taină, cum nu poate trăi în incertitudine. Voieşte, negreşit, o confirmare, un pic de nădejde, numai astfel traiul devine *dulce* (obsesia tuturor poeţilor de început), cum aflăm din alte versuri :

„Un pic dă nădejde d-aș ști c-o să-mi vie,
Și traiul mai dulce că poate să-mi fie,
Atuncea și viața mi-ar fi doar mai scumpă,
Și ața ce-o trage n-aș vrea să să rupă."

Bine chibzuitul Nicolae se gîndeşte mai bine la moarte decît să trăiască în insecuritatea sentimentului („cînd de nădejde dă leac nu se

simte"). Să se rupă, deci, aţa, poate astfel sufletul va găsi, în moarte, *odihna* rîvnită.

Avem toate elementele pentru a spune că plăcerile sufletului încep, la Nicolae Văcărescu, de la un anumit grad de ordine şi că ele nu trebuie să zdruncine temeliile firii. De aceea toate fantasmele iubirii se mişcă într-un climat de izolare şi uscăciune, în nici un contact cu elementele însufleţitoare, fecunde, din afară.

Sub puterea modelelor lăsate de înaintaşi, Nicolae meditează şi el la alcătuirea şi foloasele iubirii, zicînd, într-un loc, că iubirea este „sufleţire de duhuri isteţe". În fine, iubirea, pentru a putea produce *mîngîiere* (să observăm suita de note medii), trebuie să fie blîndă („de-ai fi cu blîndeţe"). Într-un vers nesigur : „eşti inimă trufaşe în trează plăcere", dăm peste o sintagmă în jurul căreia se poate specula. „Trează plăcere" ar sugera bucuria spiritului în dragoste, veghea conştiinţei în patimile trupului. Ideea nu-i străină de mentalitatea uscatului Nicolae care ţine, în altă parte, să convingă că existenţa lipsită de iubire este fără rost. În versurile ce dezvoltă acest gînd vedem însă prea uşor prestigiul modelului părintesc :

„A trăi fără-a iubi
Mă mir ce trai o mai fi !
A iubi fără-a simţi
Mă mir ce dragoste-o fi !..."

Poezia arată o oarecare virtuozitate şi o iubire moderată de efecte obţinute prin alăturarea noţiunilor contrastante, în genul : „în rai fără tine e moarte, e gheaţă / Ş-în iad lîngă tine e bine, e viaţă." Nicolae îndoaie mai bine fraza decît fratele său, Alecu, aspirînd la rafinamen-

tul și faima tatălui. Nu ajunge la formule memorabile, versurile rămîn uscate, prea dialectice pentru gustul modern. Nu este mai puțin adevărat că în confesiunile lui stăpînite putem descoperi un capăt al poeziei de concepție de mai tîrziu. *Treaza plăcere* este un prim semn. Nicolae introduce în poezia galantă a Văcărești-lor o notă de austeritate, punînd un prag (ordinea firească, dragostea cu socoteală) în calea plăcerilor și a anarhiei simțurilor. *Discursul* său a devenit preponderent moral. Figura lui lirică este *retragerea* și legea morală pe care o recomandă e *cumințenia* (temperanța).

IV. Iancu Văcărescu. Psihologia unui poet profesionist

„D-amărunt privind natura
. . . . . .
Ochiului s-arăt grămadă
. . . . . .
Orice glas mie-mi vorbeşte
Orice ton eu înţeleg
. . . . . .
Firei voi să dau răspuns,
La simţirile-nălţate
Al meu glas e neajuns."

Al patrulea poet al familiei, Iancu, este omul altui veac. Cu el intrăm în sensibilitatea secolului al XIX-lea, în faza ei de început, sincretică şi confuză. Iancu Văcărescu are deja psihologia unui poet profesionist. Are ironie, are siguranţă în ceea ce scrie şi atacă toate formele lirice. A treia generaţie a Văcăreştilor este deja instalată în literatură. Vaietul bunicului întemeietor nu se mai aude în poemele sofisticate ale nepotului obosit de prea multă ştiinţă. Iancu n-are îndoieli asupra limbajului. N-are îndoieli nici asupra posibilităţilor lui de a *ceti* firea :

„Orice glas mie-mi vorbeşte,
Orice ton eu înţeleg."

A dispărut, în consecință, din poeme ezitarea lui Ienăchiță și neștiința aceea jumătate adevărată, jumătate jucată din poeziile lui Alecu. Iancu vede și aude totul, încrederea lui în simțurile care „văz deosebirea / de simțit și de simțit" este enormă, fiind însoțită de un neascuns orgoliu :

„Orice ton eu înțeleg...".

N-a trecut nici o jumătate de veac și registrul poeziei s-a schimbat, odată cu mentalitatea creatorului față de obiectul artei lui. Iancu este un moștenitor spiritual fără complexe, spiritul lui este robust și firea sociabilă. Are prieteni și laudă *prieteșugul*, n-are, în orice caz, acel sentiment de solitudine în cultură (dat de lipsa modelelor culturale) pe care-l aveau stihuitorii de dinaintea lui. Actul de a scrie trece pe primul plan. Cu Alecu ne aflăm încă în faza oralității, a cîntecului. El *zice* versurile sau pune un intermediar să le *zică*. Acest mesager este, de regulă, lăutarul. Cîntecul are o destinație precisă și un protocol pe care poetul îl respectă. El inventează în interiorul unui cod. Codul prevede o *închinare* („salut d'amour"), o umilință ceremonioasă, un elogiu al obiectului erotic și o *tornada*. Semnele acestei oralități se estompează în discursul liric al lui Iancu Văcărescu. Consultarea muzelor (lectura, reveria) intră, ca punct obligatoriu, în programul zilnic al poetului :

„Muzele, ce-mi sînt dragi foarte,
Aveau ceasul hotărît,
Cînd cu cei carii n-au moarte
M-întîlneau numaidecît."

Versurile nu mai sînt făcute, aşadar, la întîmplare, sub presiunea circumstanţelor. Nu mai sînt notate prin condice gospodăreşti şi uitate pînă ce un fiu sau un frate binevoitor le descoperă. De la *versuri*, Iancu trece la *Poezie*, adică la un proiect spiritual. Publică mai multe culegeri de poeme, devine, altfel zis, autor, este lăudat, laudă la rîndul lui pe alţii, o generaţie întreagă îi recită cu evlavie versurile întristate. Scrie epistole în versuri, primeşte răspunsuri în acelaşi fel, poezia fiind, pentru el şi pentru alţii, o formă de comunicare cu o sferă largă de cuprindere : de la amor la politică. Neîncrederea în formele de expresie, manifestată ici-colo, pare, de aceea, o cochetărie de om instruit, sastisit de *citera* lui. Cînd în *Primăvara amorului* Iancu spune că :

„La simţirile-nălţate
Al meu glas e neajuns".

se înţelege uşor că este vorba de o obişnuită figură de stil. Dimpotrivă, *glasul* exprimă totul, *citera* zbîrnîie, coardele ei sar din cînd în cînd („Cînd la cîte vream să-mi spuie / Coardă, coardă se spărgea") din pricina tensiunii interioare, a preaplinului. Poetul alegorizează pe această temă : cere „instrumentului" să cînte „lucru greu", pentru care Apolo însuşi varsă sudori. „Nimenea la cale-o scoate", zice, dramatic, poetul, însă nimenea nu-l poate crede cu adevărat. El se descurcă, dimpotrivă, bine, convoacă zeii cunoscuţi (Marţ, Baccu, Neptun, Minerva, Joil) şi cheamă în ajutor simboluri culturale reputate pentru a-şi susţine tema. Apare, dealtfel, o mică diferenţă între *a cînta* şi *a scrie*. Iancu *scrie* fără dificultate, dar *cîntă* greu. Asta

vrea să spună că simțirea este înaltă și vorbele n-o pot reprezenta cu fidelitate. Moft, încă o dată, de poet care se preface că nu poate spune totul, că inspirația o ia înaintea cuvintelor. Simptom, în același timp, al sensibilității preromantice pentru care imaginația este superioară limbajului.

Proiectul lui Iancu Văcărescu este ambițios și infinit mai complex decît acela al predecesorilor. El scoate, întîi, poezia din *iatac* și-o aduce în *natură*, încercînd chiar să-i dea, prin cîteva elemente, dimensiunea universalului. N-are, adevărat, simțul cosmic, pe care îl vom găsi în poezia română ceva mai tîrziu, dar sînt indicii că ochiul poetului privește curios în jur și gîndul bate departe. În discursul său intră apele, munții, frunza, valea, *firea*, cîmpiile de la poalele Carpaților, surpăturile unui oraș vechi *(istoria*, deci), mitologia și, sub formă de simboluri gata făcute (cunoscutul pasaj despre Amor din Anacreon), intră și cultura ca experiență a spiritului și punct de referință pentru imaginație. Ca să exprime o temă (atotputernicia Amorului în lume), Iancu face mari ocoluri, complică discursul, introduce mai multe planuri (mitologia, istoria, geografia), încercînd să le adune într-o alegorie măreață. Discursul rămîne, în esență, didactic, iar instrumentele lui sînt : descripția, evocarea, reflecțiunea morală, comparația prestigioasă, adică tot instrumentele vechii poezii. Metaforele sînt rare și convenționale *(viața firei, pomu-nădejdii, cornu-nbilșugării, ușa-nădejdii, steaua-simțirei)*, dintre acelea care, din pricina repetiției, și-au pierdut orice sens liric. Iancu nu se ostenește să le înnoiască sau nu-și dă încă seama de rolul lor în poezie.

Metafora recreează, în genere, universul stabilind legături noi între lucruri, imposibile pe altă cale. Ea poate zdruncina logica și poate impune o ordine nouă în univers : aceea a imaginației. Comparația și celelalte figuri ale vechii retorici confirmă (și, la poeții buni, adîncește) ceea ce deja există în planul realului. Nu este exagerat a spune că, îndată ce metafora trece pe primul plan, începe o nouă vîrstă a liricii. Iancu este printr-o parte importantă a sensibilității și culturii lui un poet de veche mentalitate. Sentimentul nou se manifestă la el prin deschiderea discursului spre formele lumii materiale, transformarea istoriei și a mitologiei în obiecte de reflecție lirică. Materia este, pentru el, *natura, firea,* particularizată, s-a văzut, prin cîteva elemente : *vîrful de delișor, apșoara, crîng-înveselit, valea, filomela,* ruinele unei cetăți faimoase etc. Acestea constituie în cea mai complexă compoziție a sa, *Primăvara Amorului,* peisajul intim, figurat prin „căscioara" așezată pe vîrful unui deal lin, nu departe de o „gîrliță", deasupra unei vîlcele înflorite, unde mieii „pasc, alerg, se joc, șăd". Este peisajul clasicei pastorale. Iancu îi adaugă bucuria muncii agricole, plăcerile cinegetice, pescuitul, lectura, meditația, satisfacțiile gastronomice :

„Muncă, luptă, călărie,
Jocuri, umblete pe jos,
Mă-ntăreau cu veselie
Și-mi dau-nvederat folos.

Curățiа și măsura
Masa mea împodobea,
Mulțumea stomah, ochi, gura ;
Dar mă sătura d-abia...

. . . . . .
De-amănunt privind natura
Planeți, răsărit, apus,
Stam gîndind : Așa făptura
Cine-or fi-nvîrtind de sus?"

Aici se oprește gîndul îndrăzneț al lui Iancu. Nu trece hotarul ce desparte tărîmurile. Este mulțumit cu ceea ce poate stăpîni :

„Ș-însumi mulțumit cu mine
Mă duceam și mă culcam",

și, după evaziunea provocată de Amor, se întoarce la peisajul său intim : cîmpurile smălțuite, iarba pe care strălucesc bășicuțele de rouă, turmele de oi care *zbiară plăcut*, taurii care mugesc apăsat, călușaua care nechează, albinele, rîndunelele, ciobănițele care cîntă etc. Nu se poate zice că Iancu Văcărescu are o percepție mai profundă a lumii fizice pe care, se vede bine, vrea s-o sacralizeze. Natura ajunge la el prin intermediul literaturii. „Priza" dintre sensibilitate și lucruri nu se produce decît în acest plan convențional. Cutare vers : „D-amănunt privind natura" indică o voință de profunzime, însă promisiunea nu este împlinită. Ar trebui alt ochi și o altă concepție, dezbărată de clișee, pentru a putea intra în contact cu elementele materiei. Neputînd pătrunde înăuntru, spre profunzimi, imaginația caută altă cale de a defini natura : prin aglomerare de noțiuni din sfere diferite. Există în poem un mic proiect în această direcție :

„Ochiului s-arăt grămadă
Turnuri, case, vii, grădini,
Munți verzi, munți de o zăpadă
Lucitoare fiind plini",

însă proiectul nu este dus pînă la capăt : ochiul aleargă prea repede de la „mii de mii de stele" (capătul cosmic al acestui mic univers literar) la stomahul mulţumit de bunurile pămîntului. În locul unei *grămezi* de obiecte materiale definite prin însuşirile şi forţa lor de a provoca sensibilitatea lirică, apare o *grămadă* de obiecte trecute deja prin literatură. Discursul literar al lui Iancu Văcărescu este acaparat de ele. Ienăchiţă se lupta cu limba, Iancu se luptă cu convenţiile limbajului poetic. Figura lui poetică se defineşte printr-o exagerată *aglomerare* („grămădire") de noţiuni, printr-o citare în lanţ. Aleg la întîmplare cîteva versuri :

„Mîndrie, primejduială,
Frică, temere, necaz,
Vreme, lipsă, osteneală,
Împotrivă-i n-au obraz"

sau în altă parte :

„Satiri, Fauni şi Menade,
Pan, Silvan, Hamadriade,
Poeţi, Eroi, Zîne, Zei..."

Se manifestă şi la Iancu *lipsa de saţiu* a familiei, dar nu într-o singură direcţie, nu în interiorul unei pasiuni unice. Erosul ascunde la el o voinţă impresionantă de cuprindere în orizontal, o poftă uriaşă de a aduna elemente din planuri diferite. Iancu este un *poet al juxtapunerii*, al obiectelor neaglutinate, fără putinţa de a forma o sinteză pentru că de regulă lucrurile intră în poezie sub forma clişeelor literare. Chiar tradiţionalul *ohtat*, bunul familiei, devine la Iancu Văcărescu „un grămădit ohtat" *(Călăto-*

ria), iar suspinurile vin totdeauna în valuri *(Nemulțumire cu nădejdea)* :

„Înfocate scoț suspinuri
Tot în valuri, tot în chinuri,
Ce fac, mă primejduiesc."

Există o anumită foame de noțiuni și o dorință de expansiune în lirica lui Iancu Văcărescu și asta se vede mai bine în baladele lui, dintre care una, *Peaza rea,* arată o mișcare extraordinară a fanteziei. Formula poetică permite trecerea rapidă de la un cîmp de percepție la altul, salturile acrobatice, mișcarea nebună a determinărilor, cum se întîmplă în acest remarcabil portret al Vrăjitoarei :

„Ne întîlnirăm c-o vrăjitoare,
Fermecă lună, fermecă soare :
La mormînt urlă, cu scrîșniri plînge,
De morți cînd seul, fălci, oase strînge.
Aci făclia neadormită
Dospește, aprinde, cade uimită ;
Apoi se scoală, fuge nebună,
În vas de nouă frați sînge-adună.
De bătrîn cîine culcuș ia-n gheară,
Îl răsfrămîntă-n turtă de ceară.
De sînger bețe, d-alun nuiele
Frige și fierbe pe trei ulcele.
Fără zăstîmpuri toacă din gură
Descîntec, hrană și băutură.
Gît de lup unuia arătase,
Cocoșel negru-n sînu-i băgase,
Se despuiese, se despletise,
De trei ori casa îi ocolise,
De treizeci poștii în depărtare
Pornindu-l fuga pe băț călare,
În trei minute s-ajungă-l face
Cu neplăcuta-i să se împace.
Ucigă-o toaca ! bată-o pustia !
D-ale ei fermeci mi-e rea soția :

D-ale ei vraje noaptea mă lasă
Și ziua toată nu dă p-acasă,
Cînd va o culcă, cînd va o scoală
Mintea-i prăjaște în oala goală."

Elementele au, aici, mai multă concreteţe. *Îndesarea, grămădirea* formează o unitate, fiind posibilă coeziunea dintre părţi.

Ca poet erotic, Iancu Văcărescu duce mai departe, cu elemente noi de decor, mitologia familiei : aceea ridicată pe un imens suspin. Dragostea e un „magnet dulce", un „foc greu" în piept, o tovărăşie plăcută şi o gîrlă de suspinuri pe care poetul, fire comodă, le vrea cît mai uşoare („suspinuri, fiţi mai uşori"). Simbolul jelaniei în iubire devine, acum, *filomela*, iar cadrul ei *crîngul, pajiştea*, în ambianţă nocturnă. Apare şi plăcerea în suferinţă :

„Ş-îmi place ceasul de chin,
Voi pururea să suspin",

însă acest om *simţitor şi pătimaş* nu stăruie în jertfă şi amărăciune. Nu vrea să se „primejduiască", cum zice într-un vers citat înainte. Caută simpatia, şi „glasul de cuget" se arată a fi mai puternic decît glasul simţurilor. Recomandă, în toate, „tarea răbdare" şi, într-un *Răspuns la plîngerea unui înşelat de o femeie*, se arată sceptic privitor la femei :

„Eu ştiu că ele şi adormite
Izvodesc lucruri mai negîndite...
. . . . . .
Din multe pătimi eu am ştiinţă,
Ş-aş zice multe de-a lor fiinţă,
Dar e un lucru ce treaba strică !
De femei, frate-ţi spui drept, mi-e frică !"

Învinuirea, care a devenit deja o tradiție în poezia Văcăreștilor, ia la Iancu forme mai agresive. *Adevărat iubita,* compoziție în trei părți, dezvoltă întîi tema cruzimii femeii *(nemilostivei)* și a vieții fără rost. Soluția este moartea răzbunătoare a bărbatului :

„Dar după moarte-mi să nu crezi că vei avea scăpare
De împizmuită umbra mea, a te urma oriunde :
O vei vedea prigonind inima-ți fără de lege...",

pentru ca, în partea a doua, să îndulcească reproșul și poezia să devină o seacă speculație despre simbolul sufletului. Încheierea este mai profană : înamoratul somează pe îngerul crud să-i fixeze neîntîrziat o întîlnire :

„Curînd spune-mi locu, vremea."

Criza de gelozie de la urmă („Te tem d-orice umbră mică...") este în spiritul unei galanterii obosite. Iancu Văcărescu este mai inspirat în cîteva imitații de cîntece bahice unde elogiază „marea sete" potolită cu „văduve, neveste, fete", de-a valma, luate de peste tot : „Prinz romînca d-orice loc." Aici nesațiul Văcăreștilor găsește o ilustrare mai convingătoare și mai simpatic petrecăreață. În notele vesele ale cançonetei, Iancu rămîne, în fond, solidar cu proiectul lui liric bazat pe o imensă acumulare de lucruri, abstracțiuni, „închipuințe" trecute, întîi, prin tiparele literaturii. *Discursul* său este, în esență, o suprapunere de mai multe discursuri dintre care unele foarte vechi. Sensibilitatea lirică nouă se află încă în faza alianței cu formele anterioare. Iancu Văcărescu nu este un poet al rupturii, ci al coexistenței.

V. Vasile Cîrlova. «Valea tristă» și sentimentul securității

De lucruri, Cîrlova se apropie totdeauna cu *milă*. O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O *tristeţe* şi o *blîndeţe* care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăşi tristă, evanescentă *(ruinurile, păstorul întristat, filomila)*, supusă unei legi aspre : soarta :

„Vin lîngă dînsul, pătruns de milă,
Şi cu blîndeţe îl întrebai...".

Poezia nu este, în aceste condiţii, o cuprindere, o asumare (ceea ce ar presupune o modificare), ci doar o tînguire. A scrie este, pentru Cîrlova, a plînge :

„Fiinţă naltă, lungă vedere
. . . . . .
Dă ascultare, nu-ţi fie silă,
Unui glas jalnic ce cere milă,
Ce a se plînge are cuvînt",

iar glasul este dinainte pregătit pentru jeluire. Nu contactul cu universul din afară determină,

aşadar, tonurile coborîte ale versului, ci o realitate interioară, preexistentă experienţei. În *Ruinurile Tîrgovişţei*, poetul lasă să se înţeleagă printr-o imagine mai virilă („viscol de dureri") că la izvoarele confesiunii (plîngerii) stă o sensibilitate în stare de criză, manifestată printr-un fel de paroxism al durerii (maladie răspîndită în epocă). Este singurul loc unde se întrevede că tensiunea interioară a atins, prin amplitudine, un anumit grad de violenţă. Izolată, imaginea nu este însă esenţială. Pare, mai degrabă, un fir subţire tras din pînza literară a unei epoci care are gustul lamentaţiei, chiar gustul pentru o frenezie a lamentaţiei.

Sensibilitatea lui Cîrlova nu este făcută pentru jeluirea profetică. Ea se instalează de la început în tonurile joase ale melancoliei, ale tristeţii „dulce", învăluitoare şi caută un obiect-ocrotitor. Ruinurile, natura, istoria sînt locuri de evaziune şi de adăpost :

„Ş'întocmai cum păstorul, ce umblă pre cîmpii,
La adăpost aleargă, cînd vede vijălii ;
Aşa şi eu acuma, în viscol de dureri,
La voi spre uşurinţă cu triste vin păreri,
Nici muzelor cîntare, nici milă voi din cer,
O Patrie a plînge cu multă jale cer.
La voi, la voi nădejde eu am de ajutor ;
Voi sînteţi de cuvinte şi de idei izvor."

Versurile citate mi se par lămuritoare pentru scenariul liric al lui Cîrlova. Poezia este, întîi, o *uşurare*, o eliberare din încordarea interioară. Însă durerea a luat, înainte de întîlnirea cu obiectul-ocrotitor (în cazul de faţă : *ruinurile*), culoarea şi temperatura unei tristeţi resemnate : „la voi spre uşurinţă cu triste viu

păreri". Aceste „triste păreri" inițiale nu se modifică prin contactul cu un obiect aflat el însuși în stare de stingere. Fuga dintr-un cerc de durere se încheie cu intrarea în alt cerc al durerii. Obiectul liric a devenit o capcană, adăpostul este o închisoare mai mare, salvarea este o sursă nouă de suferință. *Glasul* interior ascultă acum „jalnicul glas" al lucrurilor ce pier, ochiul descoperă vederea „cea tristă" a pietrelor în ruină. Ocrotirea este, în fapt, o instalare într-o durere *mîngîietoare*, adăpostul ia înfățișarea unui *mormînt* :

„Să viu spre mîngîiere să plîng p'acest mormînt."

Există la Cîrlova, ca la toți preromanticii, o anumită bucurie în durere. Întristarea este la el mereu *dulce*, mila îndelungată provoacă o stare de beatitudine a simțurilor, ca un drog. Iată, de ce, în acest molcom itinerariu al jalei, poetul cunoaște o surescitare vecină cu extazul. Există în versuri o veritabilă euforie a *dulcelui*. Amorul este un „izvor dulce de întristare", rîurile curg „dulce" și răcoritor, soarele revarsă o „lumină dulce tot cu senin", păstorul iubește o păstoriță „cu chip prea dulce, prea drăgălaș", pămîntul geme în somn „dulce", primăvara este o „dulce ivire", iar priveliștea tinerimii înrolate sub steag este de asemenea tot *dulce* : „ce privire dulce mie !"

Tema *dulcelui* cheamă, în poezia lui Cîrlova, pe aceea a *plăcerii* sau a *plăcutului*. Ea ne conduce spre al doilea spațiu securizant al poetului, acela din *Păstorul întristat* și *Înserare* : „trista vale", pierdută, la un capăt, într-o cîmpie plină de iarbă, străjuită, la celălalt, de vîr-

ful unui munte. Cîmpia este încoronată de o *„dumbravă deasă“*, iar valea este străbătută de o *gîrlă* şerpuitoare. În peisaj intră şi *filomila* ce cîntă cu „multă întristăciune“ în stuf, *zefirul* care ascultă cu plăcere, *luna* („vremelnica stăpînă“), glasul îndepărtat al păstoriţei etc. Este spaţiul romantic (preromantic) cunoscut, intimizat şi, într-o oarecare măsură, convenţionalizat de imagini literare gata făcute. Poemul *Înserare* urmează îndeaproape, cum s-a dovedit, un poem de Lamartine. Cîrlova particularizează, prin jalea lui dulce şi plăcerea pe care o pune în singurătate, această vale a plîngerii literare. Poezia este o *petrecere* într-o singurătate populată cu rîuri murmurătoare, filomele şi păstori orfici. Gustul romanticilor pentru marile panorame îl aflăm şi la Cîrlova, mai puţin priveliştile alpine sălbatice. Decorul este la el dominat de coline blînde şi udat de rîuri molcome. Muntele închide (ocroteşte) acest peisaj în care toate elementele participă la o simfonie a *dulcelui* şi a *plăcerii :* dumbrava revarsă „cu dulceaţă“ din sînu-i un vînt răcoros, zefirul ascultă „cu plăcere“ cîntecul filomilei, luna se urcă pe orizont „plină de plăcere“, de departe se aude „cu plăcere“ glasul de păstoriţe şi fluierul de păstor etc.

Privirea lunecă moale peste acest peisaj securizant şi se opreşte, strategic, la marginile lui. Nici o dorinţă, la Cîrlova, de a depăşi „fruntea prea măreaţă“ care înconjură acest loc de petrecere şi de jale. Gîndul nu merge mai departe decît privirea, iar privirea, uşor înfiorată, străbate drumul invers. Există, e drept, şi *cerul,* ca element cosmic, însă cerul nu tulbură în nici un fel acest peisaj. Singura lui însuşire,

în *Înserare*, este aceea că „s-arată acum mai cu răcori". Nici un gînd de evaziune, nici o dorință de a depăși ordinea normală a lucrurilor. Ceea ce s-a putut remarca la alți romantici (propensiunea spre înălțimi, tulburarea în fața transcendentului !) nu există în poezia lui Cîrlova. Expansiunea lui este limitată, privirea nu trece dincolo de limitele peisajului, privirea se întoarce, bucuroasă, spre „negura mîhnirii" din interior. Căci locul securizant *(valea tristă* și euforizantă) este, în același timp, o sursă de neliniște. Ea ocrotește, dar nu vindecă. Ceva lipsește (în *Înserare :* ființa „care poate să-l facă fericit", în *Păstorul întristat :* păstorița „cu chip prea dulce") și absența transformă spațiul de petrecere într-un loc de durere. Căutarea se termină în versurile sensibilului Cîrlova cu o *plîngere* măruntă, eliberatoare :

„De multă nemișcare, ce face piste toate,
Vederea împrejuru-i se'ntoarce cu fiori,
Pămîntul în somn dulce gemăt parcă scoate
Și cerul ni s'arată acum mai cu răcori.

Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de mîngîiere
Odihnă, mulțumire nu-i poci găsi deloc ;
Oriunde veselia din inimă îi piere,
Și de aceea umblă fugar din loc în loc.

Ce caută nu știe, dar simte că lipsește
Ființa care poate să-l facă fericit,
Și neputînd găsi-o, în vreme ce-o dorește,
În negura mîhnirii mai mult s-a rătăcit.

Întocmai ca o luntre ce slobodă pe mare,
Nu poate de furtune a mai găsi pămînt ;
Ce n-are nici nădejde că poate d'întîmplare,
Cu vreme s-o arunce la margine vr'un vînt."

Demersul său liric se înscrie și într-un registru temporal. Există o oră privilegiată pentru *plîngere* și aceasta este ora care desparte ziua de noapte :

„Cînd zgomotul de ziuă înceată peste tot."

Acum este „liniștitul minut" *(Ruinurile Tîrgoviștii)* cînd ochiul se deschide *cu milă* spre semnele unui trecut glorios și gîndul *se uimește* în fața acestor ruine scumpe. Minutul prielnic nu ține mult, noaptea pătrunde repede și acoperă peisajul, mărind, în același timp, misterul lui. Întunericul este stimulator : „jalnicul glas" al zidurilor se aude mai clar, tot astfel tînguirea lucrurilor omenești. O întunecare progresivă, corespunzînd accelerării reflecției, poate fi percepută în versurile din *Ruinurile Tîrgoviștii.* Cu cît obiectele își pierd contururile reale și plonjează într-un mister greu, cu atît meditația merge mai adînc și jalea devine mai puternică :

„Acest trist glas, ruinuri, pe mine m-au pătruns."

În *Înserare,* limbile ceasornicului se mișcă mai încet. Privirea trebuie să aibă vreme să se plimbe peste lucrurile armonioase din jur și să se întoarcă, aducînd ca o albină, mierea tristeții. Iată de ce poemul stăruie în „acea plăcută vreme, în astă tristă vale", între zi și noapte, timp, încă o dată, de trecere și petrecere, de plăcere și plîngere :

„Pe cînd abia se vede a soarelui lumină
În vîrful unui munte, pe fruntea unui nor,
Și zefirul mai rece începe de suspină
P'în frunze, pe cîmpie cevași mai tărișor ;

P'acea plăcută vreme, în astă tristă vale,
De zgomot mai de laturi eu totdauna viu,
Pe muchea cea mai naltă, de mă așez cu jale,
Singurătății încă petrecere de țiu.

Întorc a mea vedere în urmă, înainte,
În dreapta sau în stînga, cînd sus, cînd iar (ăși) jos,
Ș'oriunde priviri multe a desfăta fierbinte
Și inimă și suflet găsesc mai cu prisos.

Cînd o cîmpie plină de iarbă mi s-arată,
Pe care ostenește vederea alergînd,
Ș'a căria văzută de flori împestrițată
Se'ntunecă cu noaptea pe caru-i 'naintînd."

Odată cu căderea nopții, glasul nehotărît pînă acum, sedus de un peisaj euforic, intră și el în „negura mîhnirii". Echilibrul precar : zi-noapte, corespunde unui armistițiu interior fragil : acela dintre plăcere și suferință, dintre nădejde și jale. Trista și desfătătoarea vale dispare înghițită ca o luntre de furtună. Introducînd, în finalul poemului, imaginea luntrei „slobodă pe mare", Cîrlova evadează din spațiul poemului său și, totodată, din paradigma *tristei* (dar, totuși, ocrotitoarei) *văi*. O evaziune care corespunde, estetic, pătrunderii într-o convenție literară prestigioasă. Luntrea bătută de furtuni este o imagine curentă în poezia timpului. Cîrlova a ținut astfel să încoroneze poemul său și să-și înnobileze jalea printr-o referință din afara spațiului său de meditație. Acela sugera o statornicie, marea (un spațiu străin) dublează sugestia insecurității și limitează perspectiva salvării.

VI. Ion Heliade Rădulescu. Trei verbe esențiale : a crea, a plasma, a edifica. Impacienţa şi lăcomia acumulării

„în sfîntul meu nesaţiu, delirul meu cel mare"

Pentru Ion Heliade Rădulescu *a scrie* înseamnă, în sensul cel mai plin, *a crea, a face.* Noţiunea de gratuitate (plăcere) nu intră în limbajul său. Nici aceea de angoasă, răspîndită printre spiritele întemeietoare. Limpede, hotărît este la Heliade sentimentul *datoriei.* Literatura este o datorie, o *politică* („iată dar că adevărata literatură a unei naţiuni este adevărata ei politică") şi competenţa ei se întinde de la gramatică la ideea de divinitate. A scrie este, în aceste condiţii, un act politic fundamental : înainte de a fi o manifestare a eului, de a exprima *un mod de a fi,* poezia este conştiinţa unei naţii şi rolul ei este să formeze o limbă şi să creeze o mitologie naţională. Din Cartea cărţilor *(Vechiul Testament),* Heliade reţine trei verbe active, traduse în trei acţiuni esenţiale : *crearea, plasmarea* (sau formarea) şi *edificarea* (cf. art. *Literatura = politica).* Sînt şi verbele lui. *A crea, a plasma, a edifica* corespund unui vast proiect politic şi spiritual. Acestea pot cuprinde şi ordona lumea materiei şi lumea spiritului. Ion Heliade Rădulescu se simte pregătit să exprime toate lucrurile, văzute şi nevăzute. Ce orgoliu

teribil, cîtă încredere în puterea poeziei se observă în îndemnurile lui :

„Cîntaţi, poeţi, pe Dumnezeu, natura întreagă, amorurile cele sacre, înălţaţi pe femeie la gradul ei predestinat de la început, cîntaţi pe toţi bărbaţii cei mari, înălţaţi-i de model înaintea posterităţii, înălţaţi virtutea prin tragediile voastre şi flagelaţi numai şi numai viciul, iar nu pe om, în comediile şi satirele voastre, şi veţi deveni suveranii tuturor politicelor. Ocupaţi-vă, cîţi simţiţi în voi darul de sus, vocaţia preoţiei, ocupaţi-vă de vera teologie, de vera morală, de ştiinţa educaţiunii, însuraţi-vă şi deveniţi părinţi de familie, simţiţi amorul conjugal şi patern în inimile voastre ; simţiţi durerea părinţilor cînd îşi pierd copiii, şi a copiilor cînd îşi pierd părinţii ; simţiţi suferinţele şi jugul fiecăria familii prin suferinţele voastre proprii şi prin jugul ce îl purtaţi singuri, şi fiţi siguri că prin ştiinţele tributare la vocaţiunea voastră de preoţi, prin ocupaţiunile demne de înalta voastră misiune, veţi face politica cea mai divină."*

Există în toate proiectele lui Heliade o impacienţă şi o lăcomie a acumulării pe care nu le găsim la alţi autori din epocă. Un „sfînt nesaţiu" trece prin versul său şi nesaţiul ajunge departe, pînă la „scaunul veciei" care este, totodată, şi locul genezei. Deschiderea lui este enormă. Acestei extraordinare ambiţii îi corespunde şi un scenariu literar care, în partea lui teoretică, începe cu *Geneza* şi se încheie cu proiectul de a organiza o bibliotecă de literatură uni-

* Ion Heliade Rădulescu, *Critica literară*, ediţie, prefaţă, note, glosar şi indice de Aurel Sasu, Minerva, 1979. Versurile sînt reproduse din *Opere*, I, II, ediţie critică de Vladimir Drîmba, E.P.L., 1967.

versală prin traduceri. Heliade are, nu mai încape îndoială, o psihologie de creator în sens biblic. O psihologie și o voință colosală de a construi o cultură, o politică, o epopee națională, începînd cu limba, pe care are sentimentul că el o plăsmuiește. Modelul mare al poetului e Dumnezeu însuși, Creatorul. Gîndul acesta nesăbuit trece prin capul lui Ion Heliade Rădulescu : „Creatorul a toate, Dumnezeu, este primul și atotpotentul poet. Creația sau poezia sa este universul întreg [...]. Bietul om copiază numai cît poate faptele marelui poet, Dumnezeu, și cu cît prin fapte se apropie de Dumnezeu, cu atît poezia lui este mai sublimă" *(Versificație)*. Ienăchiță se plînge de nesiguranța limbii, grija lui Ion Heliade Rădulescu se întinde pînă la facerea lumii. Poezia începe de la *punctul zero* al existenței (în *Anatolida)* dînd o viziune grandioasă a nașterii și, apoi, a „desmădulării" universului.

Poezia poate „înființa" totul, cum însuși spune în niște versuri pline de semeție : „istoria prin mine ia chip, se-nființează" *(Poezia)*. Nici istoria, nici timpul, noțiuni mai abstracte, nu-i provoacă o mare neliniște. Versul le poate cuprinde și pe ele : „Eu timpului dau aripi, prin mine el viază". Oricîtă exagerare poetică s-ar manifesta aici, un fapt e sigur : Heliade are sentimentul că înaintea lui se află un imens gol pe care trebuie să-l umple. Poetul trebuie să înființeze oriunde „raiul", să întoarcă, adică, omul și lucrurile sărace, sterpe, la plenitudinea lor „adamiană". Un poem din 1836 *(Destăinuirea)* traduce limpede acest adamism grandios :

„Subt degete-mi răsună, liră, te-nfiorează,
Spune ce e poetul în ăst loc osîndit,
Cum el dintr-însul raiul oriunde-nființează
Și-și face fericirea din bine-nchipuit.

Cînd cîntă el, s-aude, veacurile răsună ;
Cînd se închină, cerul el îl coboară jos ;
Dragostea lui e flacări și ura lui detună,
Blîndețea-i e seninul acel mai luminos.

Ferice de acela pe care el slăvește !
La nemurire zboară, ce el i-o pregătește :
În buza lui e slava ce duhu-i și-a croit ;

În mînă-i e cununa ce-n veci stă înverzită,
În pieptu-i e altarul pe care e slăvită
Aleasa frumusețe ce el a-nvrednicit."

Mitul orfic, vizibil în poemul citat, se pierde la Heliade într-o savantă mitologie creștină în care viziunea *căderii* este sistematic urmată de aceea a *ascensiunii, zborului.*

Lîngă funcția creatoare, există și funcția *recuperatoare* a poeziei. Ea trebuie să *re-mădu-leze* universul și să dea omului sentimentul de plenitudine și fericire pe care l-a pierdut. În viziunea evanghelică a lui Ion Heliade Rădulescu, asta se traduce prin dorința de a înfățișa „starea adamiană" a omului, corespunzătoare *evului de aur,* în contrast cu aceea pustie și chinuită a omului care trăiește în *evul de cremene.*

Acestei viziuni, trase din *Biblie* și din marile poeme metafizice, îi corespunde un proiect liric. Proiectul stă sub o dublă obsesie : aceea a *golului* și a *ordinei,* care, prin opunere, angajează *tema plenitudinii* și *tema informului.* Spre deosebire de Hugo, pentru care punctul de plecare este *haosul* („la originea lumii după Hugo, și la originea propriei creații verbale [...] se pla-

sează o figură cu un statut în mod vizibil onic : *haosul*", Jean Pierre Richard), în imaginarul heliadesc la început este ordinea cerească, armonia elementelor, „angelica tărie" peste care stăpînește divina providență înconjurată de legiunile de îngeri. Lîngă Pater (Dumnezeu) stă Fiul, iar lîngă ei se află *spirite, geniuri, angeli miriade* care, toți, glorifică forța verbului :

„Cerești, eterii trombe în spațiuri răsună,
Puteri, tării de angeli svol răpezi, lin se pun ;
În giuru-Omnipotenței miniștrii toți s-adună,
Atenți în tot amorul, ascultă, se supun.

Văd toți pe Fiul gloriei l-a Patrelui său dreaptă
Și cunoscut se face Cuvîntul peste tot ;
La vocea-i mundiferă creația așteaptă
Și laudă, mărire din arpele lor scot.

Și spirite, și geniuri, și minți ce nasc știință
Se-ntrec să se închine la Marele Cuvînt,
Prin el să se-ntregească în toată-a lor ființă
Și-ntr-însele să cheme al lui coborămînt.

O nouă sărbătoare în ceruri se serbează ;
Trag toți cu-ardoare sîntă, aduc carul cel viu
Ce splende de lumină și de științi derază.
Pe dînsul se așează Divinul Verb și Fiu,

A lui de flacări roate iau drumu-ntraripate ;
Sînt cherubimi prearăpezi ce-n mii de ochi lucesc ;
Orele-eternității la dînsul înhămate,
D-apocalipse duse, spre secoli propășesc ;

De angeli miriade preced și îl urmează,
Și carul naintării propasă nencetat,
Din iute și mai iute, și-n calea-i însemnează
Al lumii plan simbolic, d-atunci predestinat."

Urmează cîntecul cel mai frumos al epopeii, *Imnul creațiunii*, unde Heliade (pornind de la modele literare cunoscute) înfățișează nașterea

universului material și a *arhetipelor*. Nu interesează, aici, dacă poemul este în întregime original, interesează doar efortul de a crea un limbaj capabil să cuprindă o idee atît de ambițioasă. Poetul este atins de „delirul creațiunii", cum singur zice în *Serafita*, și delirul îl obligă să inventeze un limbaj nou acolo unde limba existentă nu este suficientă. Imaginația poetică își creează propriul limbaj. Bachelard plasează imaginația literară în rîndul activității naturale corespunzînd „unei acțiuni directe a imaginației asupra limbajului" *(L'air et les songes)*. Heliade năzuiește mai sus. Prin poezie se exprimă, după opinia sa, impulsiunile, puterile Marelui Verb. Ca și acesta, verbul scriitorului poate naște obiectul dîndu-i un nume. Deocamdată, preocuparea lui Heliade este să folosească bine verbele existente și să umple *golul* prin altele, adaptate din alte limbi romanice. El pune cuvintelor prefixe, sufixe, inventează verbe din substantive, calchiază expresii din alte limbi, cu gîndul de a grăbi nașterea unei literaturi originale prin îmbogățirea unei limbi capabile să exprime toate subtilitățile.

Limba este, după Heliade, fundamentul spiritualității naționale : „Ocupați-vă, vorbiți și scrieți, junilor, în limba națională — zice el într-un loc — ; ocupați-vă a o studia, a o cultiva, — și a cultiva o limbă va să zică a scrie într-însa despre toate științele și artele, despre toate epocele și toți popolii. Limba singură unește, întărește și define națiunea ; ocupați-vă de dînsa mai nainte de toate și nu veți face prin aceasta decît cea mai fundamentală politică, veți pune fundamentele naționalității."

Însă, încă o dată, *a scrie* (a crea o limbă) nu înspăimîntă pe Ion Heliade Rădulescu. Nu se simte la el nici o şovăială. Frica de a se rătăci în pădurile gramaticii nu-l urmăreşte. Versul este bine măsurat şi, cînd observă la alţii nereguli în privinţa ritmurilor, intervine, îndreaptă silabele proaste, ceartă (în *Ingratul*) pe neştiutori. Este, desigur, un principiu de ordine şi claritate luat din Boileau (a cărui artă poetică o şi traduce), dar este şi o nevoie mai adîncă la poligraful Heliade de a pune ordine în lumea rebelă a elementelor, de a impune legi, chiar dacă legile lui dau uneori naştere unui vocabular haotic. Niciodată *delirul* său nu este însă atît de mare încît să nu se simtă în poem dorinţa de a supune obiectele, cum zice el, „în sfadă". Evaziunile onirice (în poemul în XX de părţi : *Visul)* sînt bine supravegheate, *zborul* se încheie de regulă cu o morală foarte terestră.

Este dificil de a desprinde din aceste planuri grandioase un proiect intim, acela care să traducă exact demersul liric al lui Heliade. Poetul este suma ambiţiilor lui. El n-are o singură preferinţă, n-are o unică temă, nu urmează, de la un poem la altul, acelaşi drum. Este un spirit monstruos sincretic. Adună de peste tot, de la clasici şi de la romantici, *poetica* lui este o adiţiune de poetici. Omul şi-a construit, negreşit, o ideologie, o estetică, o tehnică şi, în articole şi în poeme explicative, a îmbrăţişat mai multe atitudini. Greu, încă o dată, de a descoperi în retorica lui compozită o *figură* originală, unică, un demers determinabil faţă de obiectul liric. Figura se constituie din rotaţia imprevizibilă a mai multor figuri. *Scrisul* este, cum ziceam, o datorie sacră, dar şi un mare orgoliu,

un act de trufie. Heliade crede (reluînd o veche idee) că talentul lui vine direct din cer :

„Din ceruri descindată, a mea candidă liră" — iar puterea lui de a *înfiinţa* şi *resuscita* este, practic, nelimitată :

„La cîmp şi la cetate, în noapte, şi în rază,
În carceri, pe ruine, pe oamenii mari cînt ;
Conserv al lor nume în secoli de viază,
Fac vie-a lor ţărînă, dau suflet în mormînt."

A cerceta substraturile poeziei lui Ion Heliade Rădulescu este aproape imposibil, pentru că peste impulsurile, gesturile iniţiale se suprapune voinţa poligrafului, om citit, altfel. După morala literară a vremii, el foloseşte mai multe modele, se inspiră din opere celebre, traduce şi introduce în poemul său idei exprimate de alţii. Discursul heliadesc este derutant prin compoziţia şi varietatea lui stilistică : de la lamentaţia cea mai neagră, în stil noptos romantic, la incisivitatea voltairiană (din pamflete). Boileau şi Lamartine sînt deopotrivă preţuiţi, urmaţi, folosiţi de o minte care „izvodeşte" în marginea marilor modele.

Care este adevăratul Ion Heliade Rădulescu ? Critica tradiţională a văzut în el, după imaginea lăsată de Eminescu, două spirite. Unul (Heliade), aberant, strică ceea ce a făcut în tinereţe Eliade, autorul *Sburătorului*. Acest dualism este, în esenţă, fals. Heliade din epoca rătăcirilor filologice nu este cu totul deosebit de cel dinainte. Aceeaşi foame de spaţiu cultural, aceeaşi dorinţă de a cuprinde, de a spune *totul*, repede şi definitiv. Este, desigur, o necesitate a epocii, este însă şi disponibilitatea spirituală a omului care se simte de foarte tînăr *Părintele* cul-

turii şi al naţiei române. Psihologia modernă spune că trebuie să căutăm sub acest raţionalism al suprafeţelor mesajul latent al creatorului. Greu, încă o dată, de desprins pe adevăratul, sincerul, profundul Heliade de spiritul harnic, inventiv care n-are sentimentul obstacolelor. Opera literară iese din tîmpla acestui Heliade sintetic, cu o ideologie care se întinde de la socialismul utopic la umanitarismul evanghelic, cu o retorică formată din alte retorici, spirit complex şi confuz, în acelaşi poem, în spaţiul aceleiaşi *scrieri*.

*

Dificultatea de a-i desface discursul pentru a-i determina felul special de a se apropia de obiectul liric (care la Heliade se confundă cu obiectul cultural) vine şi din teribilul retorism al versului. Poemul este adesea un *discurs* în sens didactic, o demonstraţie cu abstracţiuni. Metaforele sînt puţine şi fără strălucire : „vălul mîhnirii", „plumbul datoriei", „scaunul veciei", „braţul îngrijirei", „vîntul soartei", „demonul geloziei", „aripile vremii", „a dealului sprînceană", „braţele somniei". Metafora din urmă e de reţinut pentru că anunţă *somnia* eminesciană, un concept filozofic şi o stare erotică (starea de extaz). Heliade foloseşte de regulă epitetul general—apreciativ şi comparaţia abstractă *, rareori intervine şi cîte un element mai concret : „ca lemnele în foc oasele-mi secară pe piept", „ca pelecanul mi-am sfîşiat pieptul", care dă oarecare substanţă versului, prea subţire

* Cum dovedeşte Paula Diaconescu în *Elemente de istorie a limbii române literare moderne* (partea a II-a, Bucureşti, 1975).

însă, prea ușoară pentru a putea determina, în poemul heliadesc, o clară imaginație materială.

Însă, din moment ce există poezia, trebuie să existe în inima acestui retorism și cîteva elemente care particularizează imaginarul. Începem prin a observa că noțiunile, lucrurile capătă în lirica lui Heliade atributul *amplitudinii, vastității.* Obiectele, stările sînt totdeauna *largi, înalte,* iar dacă noțiunea implică un sens moral, atunci ea primește unul din determinantele *nelimitatului* și *insuportabilului :* e „îngrozitoare", „cumplită", „infernală" etc. Asta dovedește un gust pentru perspectivele vaste și un apetit (în ordine etică) pentru situațiile limită. Ion Heliade Rădulescu nu se mulțumește, aproape niciodată, să ia obiectul în forma și la temperatura lui reală : volumele trebuie să se înmulțească, însușirile normal prozaice să se urce spre piscurile absolutului. Obiectul liric nu poate trăi decît sub regimul sublimului. Întristăciunea se manifestă sub forma ei maximă : „lunga întristăciune", ca și privirea și toate celelalte simțuri și stări : „nalta ta privire", „înmulțita ta vedere", „lungă suspinare", „groaznică vedere", „taină-ngrozitoare", „năpastea îndrăcită", „nalta înfocare", „screamăt infernal", „lungă așteptare", „noapte naltă, naltă" etc.

Reținem predilecția lui Heliade pentru *groaznic, nalt* și *lung,* la care se adaugă preferința pentru împrejurările și originile *fatale* ale emoției. Impresia este că starea lirică nu se produce decît prin contactul cu un obiect *supradimensionat.* Zborul, celebrul zbor al versului, nu-i posibil în cazul lui Heliade decît după ce elementele naturale și-au sporit pînă la refuz pro-

priile suprafețe. Există în limbajul poetului o formă gramaticală care înlesnește comunicarea acestei sublimări galopante. Este particula *prea* de care Heliade face abuz. Abuzul spune însă ceva despre demersul creatorului. Așezată înaintea cuvîntului, particula citată dă cuvîntului comun (obiectului) o formă de noblețe. Înnobilarea cuvîntului începe odată cu intrarea lui în zona *vastului, plinului, enormului :* zona posibilităților maxime, spațiul în care se trăiește *repede* (toate pasiunile sînt violente și „repezi" la Heliade) și în mod *urieșesc*. Poetul acesta care nu cunoaște sentimentul limitelor scrie : „comet *prea-fioros*", „glas *prea-cobitor*", „vifore *prea-geroase*", „legi *preadrepte*", „*preabunul* tată" etc., marcînd pragul de sus al stărilor, condiția maximă de existență a obiectelor.

Dar acest *prea* nu sugerează, oare, și o depășire a suportabilului, un sublim pe punctul de a deveni contrariul lui ? Nu, Heliade nu presimte această primejdie. El n-are *saţiu* de superlative, îi plac deschiderile mari, privirile sale au mereu bătaie lungă, tristețile lui sînt atît de puternice încît devin forțele unei aventuri grandioase. Umilința care apare uneori în poeme nu-i, în fapt, decît pauza (o mică pauză) a unei mari trufii creatoare. Trebuie, totuși, precizat că trufia, sentimentul vastității, deprinderea de a vedea enorm, pe scurt, *nelimitatul* nu capătă în demersul lui Heliade o libertate totală. *Vastul, plinul, enormul, delirul* creației se desfășoară sub un regim al ordinei. Nelimitatul nu duce la pierderea identității. Undeva, departe, există un hotar peste care imaginația nu trece pentru a nu „des-figura", „des-mădula" obiectul liric. Heliade este mai cu seamă un poet

al grandiosului ordonat. Aspirația (obsesia) lui este *templul* impunător. Cosmosul este văzut ca o suită de ierarhii.

Se pune întrebarea dacă un spirit care vede lumea prin sticla unei asemenea retorici are preferință sau nu pentru o realitate particulară. În orice poezie autentică există o *fizică*, o *biologie*, o *geografie*, o *filozofie* de *existență* care particularizează universul liric. Recitind din acest unghi poemele, observăm că Heliade n-are preferință pentru un domeniu al universului material și nici obsesii atît de puternice și statornice care să-i fixeze sentimentul liric într-un spațiu anumit. El crede în recomandarea lui Boileau că : „orice sujet se scrie, fie simplu or sublim" și că : „ceea ce cunoaștem bine se enunță lămurit, / Vorbele prin care-o zicem vin pe loc și lămurit."

O variantă în proză a acestor sfaturi aflăm în studiul *Pentru stil* (1834), o compilație după retoricienii clasici. Vorbind despre stilul „sublim în cele din afară" (sublimul, altfel zis, natural), poetul dă o listă de teme (subiecte) din geografia fizică și din istorie capabile să provoace imaginația lirică în direcția sublimului : „O întindere nemărginită, precum nemărginirea tăriei, bolta cerului cea semănată de stele, o înălțime sau adîncime grozavă în care se rătăcește și se cufundă vederea, precum un munte trufaș sau un turn măreț și o rîpă fioroasă ; zgomotul tunetelor și al unei artilerii, vîjîitul vînturilor celor învrăjbite, mugetul valurilor unei mări în vijelie, trosnetul cel vîjios al unei cascade, repejunea cea zgomotoasă a unui torent sau șiroi, strigătele și țipetele unui norod întărîtat sau îngrozit ; urmările unei pu-

teri grozave, precum cutremurile pământului, erupţiile sau izbucnirile vulcanice, o răscoală între elemente, o ardere a unei cetăţi, fulgerele şi grozăvia trăsnetelor ; din faptele omeneşti, izbirea a două oştiri, un monument vechi sau de o mărime şi înălţime uriaşească, ruinile unei zidiri însemnate sau ale unei cetăţi ce ne aduc aminte veacurile care au trecut peste dînsele şi care vor mai trece ; tot ce poate contribui să înfăţişeze o sărbătorie sau o mare cuviinţă, o mirare sau o groază, precum întunerecul cel adînc, singurătatea, tăcerea, o pădure bătrînă şi deasă, sunetul cel prelungit al unui clopot grozav sau baterea cea cadenţată a unui ceasornic în mijlocul unei nopţi pline de linişte, un cimitir în care vedem într-o orînduire simetrică şi de o mare cuviinţă plină de fiori oasele celor ce odihnesc în vecinica tăcere, sau ale părinţilor noştri ; întipărirea ce poate să ne facă un lucru ce nu este descoperit de tot înaintea ochilor noştri şi care prin a lui nedesluşită înfăţişare pare că ar ascunde o taină în sine ; închipuirea fiinţelor duhovniceşti ; închipuirea ce ne putem face despre Prea-înalta Fiinţă, despre a sa vecinicie şi atotputernicie, într-un cuvînt, toate fiinţele ce sînt mai presus de noi sau de care noi sîntem despărţiţi printr-o depărtare foarte mare sau a vremii sau a întinderii ; oarecare neorînduială însemnătoare fără proporţie, precum o grămadă nemărginită de stînci, aruncate după întîmplare de mîna naturii, sau o peşteră fără nici o urzire regulată de arhitectură, ale căria colţuroase afundări pare c-ar coprinde oarecare comori sau curse tainice, o înşiruire de munţi fără căpătîi şi oarecare fundături ; toate aceste şi asemenea acestora izbesc

imaginația noastră și nasc în noi cugetări înalte, care pricinuiesc sublimul ce îl numim *sublim în cele din afară.*"

Textul are valoarea unui program liric. Nu sînt singurele „obiecte" pentru poezie, dar, nu mai încape îndoială, sînt obiectele cele mai prețioase pentru un autor care vrea să înalțe cititorul. Comparînd cele spuse aici cu temele propriu-zise ale poeziei, constatăm că Heliade, deși nu le-a dezvoltat pe toate, a scris despre multe dintre ele. A scris despre cutremure, despre turnuri mărețe, despre ruine, despre viscole astrale... Poemele sînt deseori brăzdate de fulgere teribile și, cum vom dovedi mai încolo, imaginația urcă în chip frecvent spre bolțile cerului. Trebuie însă spus că aceste elemente sînt mai ales retorice, elemente de referință, rareori ele intră în poem însoțite de o percepție mai acută a materialității lor. Ca toți poeții din epocă, Heliade acordă mai mare prețuire realității literaturii decît realului propriu-zis. Căci obiectul trecut prin literatură este superior unuia rămas în afară, în sacra (altfel) natură. *Natura* este și pentru Heliade o sumă de piscuri, de sublimități : marea învolburată, munții albiți de zăpezi, valea profundă, luna, soarele, cîmpul înverzit etc. Cînd se întîmplă ca în raza de percepție a poetului să intre și lucruri mai modeste, grija lui este, atunci, să le schimbe statutul, printr-un proces fioros de retorizare.

Cercetînd, așadar, universul liric al lui Ion Heliade Rădulescu, ce observăm ? Că printre elementele de referință ale imaginarului poetic se află marea, sub forma undelor muginde, munții fumegoși, stîncile vulcănoase, se află

ierburile sălbatice, turmele de dobitoace, turnurile copleşitoare prin simbolistica lor istorică, muşchiul verde ce creşte pe zidurile umede, filomela, dintre păsări, calul, cîinele şi oaia, dintre animalele domestice, cetăţile în ruine şi cetăţile ideale *(Santa Cetate)*, interioarele de casă şi veşmintele *(Mihaida)*, pietrele exotice *(Santa Cetate)*... Se află, mai ales, în număr impresionant, ceea ce poetul însuşi numeşte „fiinţe aeriene", fabricate de fantezia terestrului, întreprinzătorului poligraf. Privind acest tablou, constatăm că: 1. Heliade nu se fixează într-un *spaţiu* şi n-are o simpatie specială pentru o zonă a realităţii şi 2. Elementele materiale intră în poem după ce au trecut, întîi, prin alte poeme. „Obiectele" sînt deja obosite de literatură şi efortul retoricii heliadeşti este să le dea o nouă semeţie, un veşmînt proaspăt şi solemn.

Regimul temporal în care trăieşte acest univers inconsistent, literaturizat, este oscilant: Heliade are, ca toţi preromanticii, predilecţie pentru vălurile nopţii, iar, dintre ceasurile zilei, momentul cel mai favorabil contemplaţiei este acela al *înserării*, cum arată cunoscutul pasaj din *Zburătorul*. Totuşi, Heliade are o mai mare apetenţă decît alţii pentru lumina crudă a zilei. Evenimentele importante din poezia lui se petrec sub protecţia luminii solare. Pentru a „înmia" (sublima) obiectul, el nu se bizuie pe lumina confuză, incertă a lunii. Figura lirică nu urmăreşte *înceţoşarea*, *înnoptarea* obiectului, ci *proiectarea* lui spre tăriile cerului, punerea în perspectivă grandioasă, transformarea unei idei într-o „viziune". Imaginaţia heliadescă este,

în esență, *aeriană* și *ascensională*. Mai trebuie spus că, în privința regimului climateric, Heliade se simte deopotrivă bine pe timp de furtună și în ceasul calm al apusului. Dacă, are, totuși, o preferință (care se traduce printr-o plăcere și, în același timp, o teamă), preferința merge spre momentele „de vrajă" ale naturii : furtunile astrale, viforele, urletul mării, zvîcnirile scoarței terestre, flăcările rotitoare etc. Acestei imaginații stimulate de „urgiile" firii îi corespunde și un apetit spațial : „locul de groază", peisajul accidentat, devastat de forțele oculte ale universului. În *Serafimul și Heruvimul*, dar și în alte poeme demonstrative și vizionariste, Heliade a dat cea mai clară sugestie a plăcerii lui, dacă nu de a trăi, în orice caz de a contempla un univers în stare de ebuliție

„Cînd viforul se scoală, cînd cerul se mînie,
Cînd negura se-ntinde, cînd norii se-mpletesc,
Cînd focul șărpuiește d-a lungul în tărie
Cu fulgerul, atuncea cu groază te privesc.

Cînd marea se răscoală, volbură-ntărîtată,
Cînd undele-i muginde se nalță spumegînd,
Ființa-mi ca o barcă de cuget spulberată
Pe fiește stîncă te vede-amerințînd.

Și cînd fumegă munții, vulcanul cînd turbează,
Cînd flacări rotitoare pînă la ceruri zbor,
Cînd tremură pămîntul, văzduhul schinteiază,
Al meu suflet te vede în orice meteor.

Pe orice spăimîntează ș-amerință viața,
În orice loc de groază, acolo te zăresc ;
Ca tunetul ți-e glasul, ca fulgerul ți-e fața !
Fulger în mine trece cînd ochii-mi te-ntîlnesc !

Viforul bubuie, zboară,
Crivățul vîjîie, trece,
Tremurul saltă, doboară,
Trăsnetul arde, petrece
Cu cugetul cînd vii.

Grindina bate, rănește,
Stingerea pasu-i urmează ;
Seceta seacă, sterpează,
Foametea rumpe, răcnește,
Boalele zbiară, turbează,
Moartea doboară, cosește
Osînda tu cînd ții"...

Avem, aici, concentrate aproape toate elementele lirismului său : viforul, cerul dezlănțuit, negura, norii, focul, fulgerul, marea întărîtată, munții ce fumegă, vulcanii în turbare, văzduhul spintecat de flăcări și alte locuri și lucruri rele, într-o corespondență curioasă cu forțele mari ale universului. În intuiția acestor legături secrete, Heliade arată că a deprins lecția romanticilor. Cel puțin teoretic. Este încă departe de percepția proceselor mari ale materiei (viziunea lui fiind, cum a arătat G. Călinescu și alți critici, esențial statică), dar simplul fapt că aduce în poezie aceste elemente constituie un progres.

Obiectului poetic „în sfadă" îi corespunde un subiect „în volbură", îngrijorat (dar nu prea mult) să nu se rătăcească. Poetul pare a fi mereu tulburat, *mirat* de ceea ce vede și-i place să se înfățișeze ca atare :

„Pe cîmpul norocirei objectele în sfadă,
Spini, flori, verdeață-amestec se-nfățișa grămadă,
Cuvînt, vedere, cuget... în tot mă rătăceam

Plecam pe cărări netezi și foarte-ntortochiate ;
Știam să-mi mai iau odihnă și gînduri mestecate
Mă îndrepta-n picioare, m-oprea... și iar porneam."

Versurile sînt din *Visul*, poem contestat de critică pentru didacticismul și incongruența lui, însă interesant pentru că retoricul Heliade vrea să prindă, aici, fantasmele onirice. El dezvăluie, indirect, și o față mai puțin cunoscută a demersului său. Va să zică, „objectele" sînt în sfadă, înfățișarea lor, din această pricină sau din alta, este indistinctă *(grămadă)* și, față în față cu această priveliște, spiritul creatorului e în derută : limbajul îl trădează, simțurile *(vederea)* și rațiunea *(cugetul)* își pierd, cel puțin pentru un moment, prospețimea și claritatea, însușirile lor fundamentale. Urmează un vers teribil : „Plecam pe cărări nețezi și foarte-ntortochiate", demn de Heliade. *Netezi și-ntortochiate* totodată arată, în confuzia gramaticii, o confuzie mai mare, posibilă în ordinea *scriiturii :* sentimentul informului și, simultan, imperios, nevoia de ordine, spaima de *rătăcire*. Este spaima omului clasic de a părăsi „drumul rației" *(Poema didactică după Boileau și Horațiu)* și spaima, mai adîncă, de a trăi mai mult timp într-o lume care și-a pierdut legile. Heliade vrea să depășească repede antitezele, să ajungă la echilibru și, în plan liric, acest lucru se traduce prin dorința de a depăși starea de „volbură" : „Ce-amestec și într-însa și-n mine volbora".

Condiția este ca *volbora, delirul* să nu țină prea mult, cărarea dreaptă să fie aflată, cutremurul din tării să aibă un sfîrșit, o vreme, cel puțin, pînă ce spiritul își recapătă suflul și un nou delir se naște. Heliade *adoră*, pe scurt,

obiectul liric, indiferent de natura lui. Ceea ce spune într-un loc privitor la eros („objectul adorabil ardorilor materne") se poate extinde asupra întregii sale estetici. Adoraţia, care află forma ei supremă în viziunile celești din *Anatolida,* se transformă — metamorfoză normală, previzibilă — într-o mare scîrbă, într-un imens dezgust (o *adoraţie* întoarsă) faţă de lucruri, mai ales cînd acestea ating sfera morală. Heliade este, mai mult decît alţi poeţi ai timpului, un moralist neînduplecat, la mînie *(Ingratul, Un muieroi şi o femeie,* în fabule) scoate urlete de indignare. Îşi copleşeşte, realmente, adversarul prin aluzii din ce în ce mai compromiţătoare pînă ce poemul devine un blestem teribil:

„Să urli de turbare cînd ţi-or cădea blesteme
A două inimi calde ce tu le-ai dezunit
Şi-n viaţa de acuma, şi-n cea de apoi vreme :
Să tremuri ca un cîine în rane schilăvit.

Ca molipsit de crime veninul s-aibi în tine,
Şi-n casele ce intri să vezi a curăţi,
Ca urmele de şarpe, şi urma după tine,
Cu apa cea sfinţită în preajmă a stropi.

Pribeag vei fi în lume, fără lăcaş, culcare,
Şi cin'te va atinge se va simţi turbat ;
Nici viermii în mormîntu-ţi nu vor afla mîncare,
Că vor muri d-otravă din trupu-ţi veninat"

El vestește descărcările apocaliptice din blestemele argheziene. Poezia este, aici, mai convingătoare pentru că imaginaţia este mai inventivă, mai dezlegată de clişee. În negaţie, imaginarul heliadesc este mai bine legat de viaţa materiei. Partea „infernală", „fatală" a existenţei este stimulatoare pentru poezia lui. Peisajele *adoraţiei* sînt mai uscate.

Nu-i fără interes să vedem cum se succed aceste accente în discursul unui poem. Luăm, ca exemplu, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*, unde imaginația este mai pozitiv terestră. Poemul, distrus de interpretările didactice, mi se pare caracteristic pentru retorica heliadescă. Cel puțin pentru partea ei potolită, constructivă, normal expozitivă, moralizatoare. Există însă și altă retorică (aceea din poemele vizionariste), care este mai nebună, mai ambițioasă. Acolo căderile estetice sînt mai mari dar și zvîcnetul creației este mai puternic. Poemul are o construcție limpede : întîi cadrul general (peisajul, locul meditației), după care intră actorul (subiectul, cel ce evocă trecutul zidurilor), din nou cadrul, cu introducerea, acum, a unor elemente premonitoare, specifice romantismului negru : umbrele care „trec și retrec", păsările de noapte, zidurile ce se lățesc etc. ; urmează invocația (justificarea temei) și, partea cea mai întinsă, evocarea istoriei și a păstorilor ei mari, „martiri ai vitejiei", de la Traian la Mihai ; vine, din nou, tema autorului (interpretarea simbolurilor) :

„O, ziduri ! rămășiță din slava strămoșească !
O, turn ! de unde ochiul de mii de ori văzu
Biruința să zboare p-oștirea românească,
În muta voastră șoaptă cîte-mi vorbiți acu",

într-o lamentație obosită, cu slabe mijloace figurative. Comparația poeziei cu glasul preacobitor al cucuvăii, vestala acestor ziduri mucede, nu este deloc nouă. Poemul se încheie, într-o notă mai energică, cu vestirea zorilor. De remarcat că Heliade dă deseori meditațiilor sale

asemenea încheieri întăritoare, dovadă că el atribuie poemelor și o funcție pedagogică. Strofele finale din *O noapte pe ruinele Târgoviștei* reiau cadrul de la început sub o altă lumină :

„Ss ! Clopotul s-aude ! E ceasul după urmă ?
Îngerul pocăinții cu ast d-aramă glas
Cheamă la rugăciune pe rătăcita turmă.
Natura se deșteaptă, visurile mă las.

Rușește răsăritul, muntele rubinează,
Înginat pîntre aburi dealurile verzesc ;
Rîul adapă cîmpul ce roua însmăltează,
Răcoarea dă viață și stelile albesc.

Turme, cai, dobitoace la apă se coboară,
Clopote bat, se scutur, cu-al dimineții zvon ;
La vîjîitul morii undele se-nfășoară,
Deschis e ochiul zilei acum pe orizon."

Meditația începe la ceasul înserării (ora romantică a contemplației) și se termină odată cu ivirea luminii matinale, în zvonul dobitoacelor ce coboară la apă. Ea antrenează un număr de elemente materiale (soarele, muntele, dealurile rîpoase, rîul șopotitor, cîmpia, astrele, ruinele, evident, vegetația zidurilor, din nou cîmpia și rîul, mușchiul pietrelor și ierburile sălbatice, păsările călătoare), acelea pe care le aflăm în toate poemele reflexive și evocatoare din epocă. Ele formează cadrul pastoralei tradiționale, cu ușoare mișcări de regie : introducerea, în primul rînd, a notei de mister și întărirea decorului nocturn, schimbarea fusului orar.

Este limpede că Heliade n-are simțul elementelor și nu leagă soarta poemului său de astfel de percepții. Heliade este, în raport cu Cîrlova,

mai complex, decorul său este mai larg și poemul său este mai savant construit. Însă emoția pare la elegiacul Cîrlova mai puternică, confesiunea mai sincer lirică, obiectele (aceleași, în fond) formează la el un spațiu intim, un peisaj securizant. Este greu de spus, în cazul lui Ion Heliade Rădulescu, care este *peisajul* său, locul și timpul în care spiritul creator se simte ocrotit, apt pentru contemplație, deschis fără rezerve spre universul dinafară. Repetiția unor elemente (în *Zburătorul* și alte poeme) ar indica opțiunea pentru peisajul și ora indecisă a serii, într-un decor de dealuri misterioase, încărcate de simboluri istorice, păzite de sentinelele munților. Aceleași date le aflăm însă și la alți poeți din epocă și, apoi, Heliade arată aceeași însuflețire și nerăbdare față de alte zone ale geografiei imaginare. El se simte bine peste tot, căminul său este acolo unde se deschide o perspectivă mare, unde lucrurile se înmulțesc. Se simte, mai ales, bine, nespus de bine, ca și Lamartine, într-un *cămin-originar* (acela din *Anatolida*). Locul ideal, deplin securizant, este așezat „sub tinda omnipotenței" unde se află tronul divinității. Dar acest spațiu-matrice este inaccesibil, ca și spațiul *adamian* descris în *Imnul creațiunii*: modele pierdute, teme, în poezie, de meditație tristă și de reverie euforică.

În peisajul *evului de cremene* sînt, totuși, cîteva locuri care satisfac nesațiul lui Heliade și statornicesc, pentru o clipă, nestatornicia, disponibilitatea lui. Am citat deja tabloul cîmpenesc din *Zburătorul*, cu acea senzație de vitalitate calmă, de liniște progresivă, de pace astrală ce coboară peste o așezare rustică labo-

rioasă. Fire de gospodar, poetul e mulțumit de priveliștea satului care primește cirezile muginde, de viteii care se reped zglobii la ugerele pline, de laptele care susură în știstare, de aerul serii care vibrează de geamătul greu al taurilor. Imaginația se deschide, bucuroasă, spre mit, opunînd (după un procedeu romantic răspîndit) acestei *nemișcări pline,* zbuciumul erotic.

Un factor de ocrotire și de mulțumire este *căminul* în sensul cel mai prozaic, templul unei instituții sacre : familia. Se va vedea, atunci cînd vom analiza poezia dedicată erosului, că Heliade pune la baza sistemului său de valori morale celula familiei, elogiază virtuțile conjugale și bucuria de a fi tată. Căminul este un loc de petrecere tihnită, de retragere fecundă : spațiul datoriei împlinite și al unei sărbători sacre.

*

Mai puternice literar, mai individualizate sînt peisajele celeste, mai statornică este dragostea lui Heliade pentru „aflările ingenioase", „ființele aeriene". În raport cu ele, demersul liric capătă o anumită precizie. Este, întîi, o frenezie și o vinovăție :

„Petreceri înțelepte, aflări ingenioase
Mintea-mi prea obosită grămadă izvodea."

O oboseală foarte fecundă, o înstrăinare de lucrurile din afară care face posibilă explozia interioară, nașterea marilor proiecte vizionariste. Pe Heliade cel mai profund îl aflăm aici : în *Anatolida, Visul,* în fragmentele din *Mihaida, Serafita, Serafimul și heruvimul,* poeme, în cea mai mare parte, vaste, bogomilice, însîngerate adesea de un limbaj imposibil, dar cu o cu-

tezanță a fanteziei, o putere de cuprindere care anunță pe Eminescu.

Nu ne interesează, aici, sau nu în primul rînd, valoarea lor estetică (justificarea estetică a poemelor a fost făcută în mai multe rînduri !), interesează direcția și formele imaginarului heliadesc în confruntarea cu un număr de teme mari. Ele prefigurează o problematică a visului (sau mai exact : *a visării)* și o tematică a *ascensiunii* și *căderii,* pentru care Heliade dovedește a avea o aptitudine specială.

Mai întîi noutatea temelor în cîmpul poeziei române. Nu este prima oară cînd poezia intră pe porțile obscure ale visului, dar Heliade este cel dintîi, după știința mea, care analizează visul în poezie și încearcă să construiască o vastă epopee a existenței de *dincolo* de limitele stării de veghe. Cu ce efecte în plan liric ? *Visul* este un poem în XX de părți. Ultima, avînd un caracter general meditativ, repetă din nevoia de simetrie pe prima. Poemul este terminat, rotund, lucru rar la Heliade care de regulă nu-și duce pînă la capăt marile proiecte. *Visul* este, apoi, o alegorie dezvoltată, cu numeroase referințe biografice și comentarii morale, un *discurs* cu mai multe nivele. Tema erosului, tema paternității, tema vieții care trece, tema geniilor protectoare ale spiritului (serafu! și heruvul), tema morală, tema creației sînt tratate cu destulă coerență într-un *discurs oniric rațional.* Stilul acesta de a trece de la una la alta și de a căuta mereu în fapte un înțeles moral-pedagogic este propriu lui Heliade. Stilul este cînd elegiac (acolo unde narează moartea copiilor), cînd pamfletar, turbat de mînie, în portretul „iazmei îngrozitoare", „împeliţat Sa-

tan". Portretul „nevoiașului bărbat" anunță portretele lirice din *Flori de mucigai*. Visul, în orice caz, are șir („visu-și mai ținea șirul"), cu oarecare rupturi, puncte obscure cînd temele se confundă și alegoria aceea supărătoare dispare pentru o clipă. Sînt momentele cele mai interesante din punct de vedere liric. Confesiunea atinge atunci zone mai profunde și coaja retorismului se subțiază. Semnificativă este partea a VIII-a a poemului, nu cu totul străină de o intenție explicativă:

„În sfîntul meu nesațiu, delirul meu cel mare,
Pe dragele ființe ardeam să le privesc,
Și s-aprindea în mine o naltă înfocare
De ele să m-apropii și dorul să-mi vădesc.

Ele fugea de mine ș-în veci mi-era de față ;
În veci eu după ele eram neobosit ;
În goan-ostenitoare ele mi-era povață,
Dar să le-ajung vreodată în veci mi-a fost oprit.

Fantome de nădejde, ființe-aeriene
Și fără de amestic cu cele pămîntene !
Cu mintea-mi cea hrăpită semeț mă-ntraripam.

Ele zîmbea la rîvna-mi ș-îmi împuta-ndrăzneala,
Poruncitorul deget îmi arăta greșala.
Nebun d-a mea rușine mai repede zburam",

dar explicația este, din fericire, tulbure, imaginile sînt fugitive, „dragile ființe" ale poetului se aburesc, pier în văzduh (văzduhul visului), și mesajul de la suprafața versurilor se întunecă. Ce este, încă o dată, acest *sfînt nesațiu*, acest *delir mare*, dar *nalta înfocare*, dar, mai cu seamă, cum să citim versul: „Cu mintea-mi cea hrăpită semeț mă-ntraripam" ?! De citit îl putem citi, în litera alegoriei, dar ceva rămîne neexplicat, o temă nouă, scăpată de *rația* poe-

tului, se substituie temelor repetate, alegorizate în poem. Este *tema zborului* și, în subtext, este *tema hrăpirii*, aceea care definește impetuozitatea, caracterul violent al demersului liric.

Mai este o referință în acest lung vis moralizator care merită a fi citită și prin ceea ce poate ascunde : în cîntul (să-i spunem astfel) al XVI-lea, poetul vorbește de o taină care nu va fi dezvăluită niciodată, rămînînd scrisă cu litere de flăcări în inima zdrobită a poetului (imagine cît se poate de banală), dar — :

„E scrisă într-o limbă aici necunoscută
Pe inima-mi ce geme și care-n veci e mută,
Și singur numai mie mi-e dat a o citi",

explicație care tulbură, iarăși, alegoria, întunecă retorismul propozițiilor anterioare. O „limbă necunoscută", citită numai de poet, ascunzînd o taină pe care poetul acesta vorbăreț, pedagog, nu vrea s-o comunice ?! Asta ne pune pe gînduri. Heliade încearcă să explice o inexplicație, să justifice cea ce nu vrea sau nu poate să justifice. Gîndul nostru fuge spre planul mai adînc al creației, limba necunoscută, taina putînd fi chiar taina, limba poeziei. Să dobîndească, oare, Heliade, într-o clipă de revelație, sentimentul imposibilității de a comunica totul, el care exprimă, de regulă, toate lucrurile și ceva pe deasupra ? Oprim seria întrebărilor aici. „Poruncitorul deget" din poem ne face atenți să nu greșim. În imaginarul heliadesc există totdeauna un asemenea deget mustrător, în mijlocul vîrtejului se ridică, amenințător, degetul pedagogului care nu vrea ca discursul său să bată prea mult cîmpii, ca fantasmele să

înăbuşe raţiunea. Bunul-simţ clasic învinge pe omul romantic din Heliade.

Oricum am judeca lucrurile, *Visul* moralizator şi alegorizant, lipsit de *aripi onirice* (Bachelard), publicat în 1836, anunţă cea mai profundă, poate, temă a lirismului heliadesc : *tema ascensiunii*, tema înfrîngerii limitelor. Ea este prefigurată de motivul, mai restrîns, al *zborului* şi se pierde în viziunea vastă a cosmosului, a ordinei din *tăriile* cerului.

Să reţinem, întîi, în versurile lui Heliade tendinţa de *a nălţa* lucrurile, indiferent de natura lor, de a construi poemele sale pe un ax al verticalităţii. În elegia *La moartea lui Cîrlova* dăm peste această definiţie : poetul este „strein şi călător" pe pămînt, mersul lui este prin văzduhuri, locul lui este în cer : „Pămîntul mi-este leagăn, dar lăcuiesc în cer." În altă parte *(Destăinuirea)*, Heliade scrie :

„Cerul e al meu templu şi singur-nchinare,
Seninul lui e semnul prin care îl slăvesc..."

O definiţie, evident, banal poetică, reluînd o veche sugestie despre natura sacră a talentului. Heliade o dezvoltă pentru a marca, în finalul poemului, neputinţa lui de a părăsi ceea ce azi numim obligaţiile cetăţii :

„Lutoasa mea fiinţă aci se zăboveşte,
Dar eu sînt după tine, pe urmă-ţi te-nsoţesc ;
Rîvna p-ale ei aripi acolo mă răpeşte
Şi soarta ta cea lesne în veci eu o doresc,
. . . . . .
Dar... plumbul datoriei mă trage iară jos."

Natura, va să zică, dublă a creatorului, împărţirea talentului între ideal şi real, vis şi datorie, cu opţiunea, aici, pentru „plumbul datoriei". O

datorie resimțită ca o povară, o renunțare în care poetul nu vede încă partea de bucurie și frumusețe. Asta nu-l împiedică însă ca, atunci cînd vrea să scoată lucrurile din comun (să le aducă, adică, în spațiul liricii), poetul să pună lucrurilor aripi, să le salte, să le „ardice". Starea de grație lirică este starea de zbor, sau, cel puțin, de pregătire de zbor : seara pînditoare „cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare-*n sus*" (*O noapte pe ruinele Tîrgoviștii*) ; turnul, sub puterea nopții, „se-nalță-n sus" (ibidem). Starea de „înfiorare" în care intră obiectele în pragul poeziei este starea de zbor. Creatorul însuși se simte, într-o clipă binecuvîntată, „ușure", gata să devină un pieton al aerului :

„Adevărat ușure n-aveam nici o povară."

În *Mihaida,* unde înfățișează cîteva ființe aeriene (blîndul serafim), vorbește de o mistică nuntă și „de a sa nălțare de pe pămînt la ceruri". Această nuntă mistică, pe care o cunoaște natura sub puterea luminii cerești, se prelungește printr-un zbor spre înălțimi, acolo unde, după platonicizantul dascăl de la „Sfîntul Sava", se află tiparele eterne, arhetipurile.

Tema zborului nu constituie, în fapt, decît antecamera unei alte teme, mai vaste, aceea din *Anatolida, Santa Cetate* și *Mihaida :* tema ordinei cerești. Nu urmărim, aici, statutul ei, ci numai pulsația spiritului creator față de asemenea himere. În *Mihaida,* discursului patriotic i se substituie un discurs moral, deviat și acesta într-un discurs al creatorului biblic :

„Sînt Alfa și Omega, principiul și finitul,
Iar intervalul este al liberei voințe...".

Este *discursul Cuvîntului* („aceste-a zis Cuvîntul în limba sa divină") și este limpede că, deși nu vrea să se măsoare cu el, Heliade figurează un model pentru cuvîntul mai prost, mai sărac al creatorului de versuri. Modestă, aici, tema creației divine se desfășoară pe largi spații în *Anatolida,* poem proiectat în 20 de cînturi. Au apărut doar cinci. Titlul exact al epopeii este *Anatolida sau Omul și forțele,* și multe din simbolurile lui sînt luate din *Paradisul pierdut* al lui Milton *. Cu teme, idei, viziuni împrumutate sau inventate de el, un fapt e sigur: Heliade scapă de *plumbul datoriei* pămîntene și petrece cu abstracțiuni cerești. Imaginația se plimbă în voie prin teritorii pe care nu le putem controla. Iau naștere, din unirea imponderabilelor, o floră și o faună celestă. Obiectele au atins, în fine, starea lor *ușure* totală, barierele au căzut, privirea a ajuns departe:

„Înalt, mai sus de ceruri, la locul nemuririi."

În cîmpiile cerești se „înmărgărită" speciile rare, munții sînt de aur, stîncile de adamante, la umbra *cedrilor-eterii* înfloresc „virtuțile — florale", și harpele înstrună un mare „pan-himn". Este cîntecul ce precede întruparea, nașterea prototipurilor, din care am citat mai înainte:

„Cerești, eterii trombe în spațiuri răsună,
Puteri, tării de angeli svol răpezi, lin se pun;
În giuru-Omnipotenței miniștrii toți s-adună,
Atenți în tot amorul, ascultă, se supun...

* Vezi, în acest sens, comentariile lui Al. Piru în *Introducere în opera lui I. Eliade Rădulescu,* Ed. Minerva, 1971, pag. 77 și urm.

Să observăm că statul divin are o organizare politică riguroasă (un păstor omnipotent, înconjurat de miniştrii-angeli etc.) şi că forţele în opoziţie (acelea grupate în jurul trufaşului marearhanghel) pun la cale o rebeliune înăbuşită de oştile fidele Domnului, conduse de Mihael şi Gabriel. Căderea (pedepsirea) îngerilor este precedată de păcatul însoţirii marelui-arhanghel Satan cu o *filie* născută din propriu-i creştet. Corpul ei este „aerian" şi puterea de a seduce enormă. La originea căderii se află, aşadar, nu numai invidia, trufia, dar şi pacătul (complexul) unui incest. Prăbuşirea rebelilor, cu sugestia despicării, surpării universului, constituie partea cea mai frumoasă a poemului :

„Bubuie cerul, se scoală Împăratul ;
Duduie eterul, că pasă urgia ;
Fulgere, vîlvoare în spaţiu şerpuiesc ;
Focul se-ntinde, curăţă păcatul.
Marea-exploziune arrestă-eternitatea ;
Saltă firmamentul şi sorii se spăimîntă,
Cugetul de crimă pe unde se-ntinde
Tot desfigurează, ca trăsnet încinde ;
Foc negru şi roşu lumina se preface,
Plumb e uşurinţa şi cerul se desface ;
Cad rebelii-n spaţiu şi vîjîie căzînd,
Haos, abis mare-i aşteaptă căscînd.
Pică şi se schimbă pe cît trec din cer :
Capete de angeli, de demoni picioare,
Aripă cerească una se mai vede,
Alta infernală la vale-nnegreşte,
Monstru la alţi capul în abis precede
Talpele, lumină în cer mai luceşte.
Neagră, fumegîndă acum sînt volvoare,
Nume, suvenire din ceruri le pier."

Nu este greu de observat că prăbuşirea atrage după sine şi schimbarea statutului fizic al fiinţelor aeriene : ele trec printr-o rapidă metamor-

foză care înseamnă degradarea în ființe materiale. Elementele aeriene trec și ele printr-o stare de „desfigurare" : eterul duduie, firmamentul saltă, explodează, lumina se preface în foc negru și roșu, aripa îngerească se înnegrește, totul intră într-un imens vîrtej fumegător.

Viziunea prăbușirii se prelungește cu imaginea unei imense gropi de foc. Este, mai întîi, „uietul" cosmic, vîjîirea corpurilor care se surpă urmărite de trăsnete „înmulțite", aprinderea haosului, lățirea (dezagregarea) în spațiu a legiunilor rebele („cad unul peste altul, ruine spirituale / Și se resping teribil..."), afundarea în „turmente". Nouă zile ține căderea și, pentru a da sugestii de vuiet cosmic, Heliade repetă unele sunete : „mai răpezi *vîjîiesc*", „să mai *vază*", „ca flacăre în *vor*tici"..., „*vîrteje* ascuțite", „*și șuieră vîlvoarea*", „deschide *volborîmă*", din nou „*vîrteje* de fum", apoi : „tremură-n *tur*bare", „*bu*buiesc", „*lung urlă* și răsurlă, *ven*dictă, răzbunare", „la ceruri gre*u hu*lesc" etc.

Dinamismul căderii este exprimat mai ales plastic : „universul plesnește", „abisul se despică". Tartarul deschizîndu-se, îngerii rebeli se afundă într-un ocean de foc, Satan mai întîi, fiind mai greu. Imaginea este remarcabilă : munți de foc se înalță, plesnesc, vîrteje de fum se rotesc în jurul unei inimi de foc negru, iar dracii, desfigurați, înoată într-un „noroi de flacări" :

„Încep să mișuiască în vasta încăpere,
Într-un noroi de flacări de tot desfigurați."

Noroi de flacări e, probabil, metafora cea mai frumoasă a poemului. Ea marchează capătul procesului, semnalat mai înainte, de materializare a elementelor aeriene, de „degradare" a lor pe măsură ce se îndepărtează de arhetipurile pure. Ele și-au păstrat fluiditatea (au devenit un imens foc), dar fluidul a luat, acum, forma unei paste impure. Fluidul (focul) și-a schimbat și statutul imagistic : și-a pierdut calitatea purificatoare. Dintr-o energie luminoasă (o materie superioară care unește două însușiri fundamentale : *forța* și *lumina),* focul a devenit o energie murdară (noroioasă), pedepsitoare (este sugerată și o simbolistică morală).

Frica de *gol* se asociază la Heliade cu frica de proliferarea haotică a elementelor. Acea „ceartă a elementelor", care revine în momentele de criză cosmică sau în clipe de mare excitație afectivă, marchează o temă importantă a poeziei sale. Heliade vrea echilibru, ordine în univers. Întîia măsură a Creatorului, după alungarea rebelilor, este să restabilească ordinea, să *împle* spațiul și să dea o ritmicitate timpului :

„Și-n haos echilibrul și ordinea se puse
. . . . . .
Tot spațiul se împle, și timpul ia măsură...".

În cîntul al II-lea, întitulat *Imnul creațiunii,* statul divin revine, prin aceste măsuri, la armonia (liniștea) inițială. O nuntă extraordinară începe, la îndemnul divinității, și din fecundarea elementelor cerești apare *Mater Terra* cu munți acoperiți de cedri, cu dumbrăvi *ebenine,* arbori *fructidori,* care și aceștia se pregătesc de nuntă mistică, într-o armonie de arome și de acorduri sublime. Heliade înfățișează, după

Cartea Genezei, naşterea universului material care, în esenţă, este un univers de obiecte transparente, imponderabile. Poetul le zice, în limbaj filozofic, *principi,* şi într-un loc scoate din comentarea lor un vers tulburător : „Lumina vă e vocea, prin ea vorbiţi vederii". Urmînd istoria sacră, Heliade descrie „starea adamiană", naşterea Evei şi, cu mare fantezie, unirea şi „profumul" fecundării :

Se scoală-Adam ; şi Eva în braţele-amoroase
Îl strînge cu ardoare ; el mai ardent o strînge,
Şi sîn la sîn ferice se-mparadisă mirii.
Ţiindu-se de mînă în mutuali afecţii,
Adam duce pe Eva în leagănul d-aproape
De flori şi de verdeaţă. Nici un talam vreodată
Din stanţele regale augustelor mirese
N-avu atîta artă, nici adornare simplă
Cu-atîta maiestate, decor mai admirabil,
Flori, viţe în festoane, cum nu produce arta,
În toată abondanţa în toată frumuseţea
Suav decora bolta, pereţii şi intrarea,
Extazia vederea şi încînta mirosul.
Pe un tapet de iarbă cu flori presemănată
Se desemna ridente şi roza amoroasă,
Şi candid' iasomie, safranul, iacintul ;
Pe aşternutul moale de iarbă ca mătasea
Acante, lăcrămioare, voioase viorele,
Odorifere plante broda talamul nunţii.
Atoatecreatorul, principul frumuseţei,
A fost decoratorul cînd a plantat edenul."

Fantezia pune, în descrierea acestui sanctuar al riturilor divine, mai multă substanţă decît în alte capitole, sufocate de abundenţa frazelor abstracte. Heliade care, de regulă, caută în poezie efecte muzicale, fiind un liric prin excelenţă auditiv, urmăreşte aici şi efecte vizuale şi deschide versul spre lumea imaterială a parfumurilor. Nuntirea celui dintîi cuplu provoacă o

beatitudine generală. Plantele, păsările „svoltătoare", astrele în frunte cu luna castă salută „amorul conjugal". Erosul participă, în genere, în poezia lui Heliade, la starea pe care am putea-o numi *ascensională*.

Să rămînem, pentru moment, la *Anatolida* unde în armoniile cerești pătrund, cum s-a putut vedea, aromele pămîntului. Nararea păcatului biblic, alungarea din paradis și trecerea omului în *evul de cremene* capătă tot mai mult aspectul unui discurs ideologic și moral. Fantezia aceea nebună pe care o pune Heliade în a glorifica ordinea *adamiană* dispare. Doar bocetul final al Evei lîngă trupul inert al lui Abel atinge, în ciuda limbajului bizar ideologizant, o coardă lirică fină :

„O, aer ce verși viața spre-a răsufla-n suspine,
Nu mai răsuflă Abel !... L-abandonați, etere !
L-ai curățat, o, apă ! Albitu-l-ai ca lîna
Și c-al Albanei nectar ; stropitu-l-ai în unde
Ca lacrimele mele ce m-ard... și lui căldura
Nu pot să-i mai aducă. O, sînte foc, divine,
L-așteaptă-a tale flacări ca mielu-n olocaust,
Îmi ceri ast sacrificiu în arderea de tot ;
Ci ard și frig cărbunii, și dorul e prea mare,
Și nu-mi lași pînă-n urmă nici dulcea lui imagine,
Să nu-mi mai vază mintea decît cenușă stinsă.
De ar simți oița cînd i se arde mielul,
Și d-ar avea putere, nu l-ar lăsa să-l arză.
Nu-l pot preda la flacări... O, mater, sacră Terră !
Ia-l tu-n brațele tale, să-i ții tu locul meu ;
Deschide-ți al tău pîntece și poartă-l tinerelă,
Precum l-am purtat însumi, pînă să-l naști d-a doua
Spre o viață mistică și fără chin, durere,
În sînul tău, o mater, depui pe al meu filiu !"

Invocarea *aerului*, *focului* divin, a vieții mistice

sugerează, în planul imaginarului, o nostalgie de armoniile cereşti, un dor de *ascensiune* pe care Heliade, printr-un transfer uşor de priceput, le pune la temeliile creaţiei poetice. A scrie înseamnă a urca spre *starea adamiană* a limbii, a face să vorbească lumina şi a pune vorbirii, cum zice tot el, o lumină. Această lumină nu poate fi, în planul profan al filologiei, decît latinitatea. Starea *adamiană* a limbii este aceea din preajma limbii de origine. Iată cum am putea explica erezia lingvistică a lui Heliade. *Întoarcerea* la izvoarele latine este o întoarcere la starea de plenitudine şi puritate a spiritului.

În *Sfînta cetate,* care după unii comentatori ar fi o încheiere a poemului *Anatolidei,* Heliade dezleagă din nou fantezia lui aeriană. Cetatea ideală, rezidenţă a Mirelui-popol, este o „tindă cerească" care uneşte tot ceea ce are mai pur materia şi tot ceea ce fabrică mai curat şi mai înalt spiritul uman. Orgia de pietre preţioase, de arbori fructidori, de obiecte virginale este vegheată *(custodită)* de îngeri. Acesta este spaţiul poeziei heliadeşti. Unul dintre spaţii, cel care stă pe treapta de sus a scenariului său liric. Limbajul care îl sugerează este, în continuare, plin de bubele aberantei lui filologii, dar în interior se simte zborul extraordinar al imaginaţiei :

„Apocaliptica, sînta cetate
A lumii nouă splende radioasă
De speranţă, d-amor, de libertate ;
Încinge muri nenvinşi de adamante,
Se coroană de turre nestimate,
Nalţă coloane de porfir gigante,
Pur ca cristalul aurul străluce,
Rubin, safir, smarald, iacint, brillante

Ţin unghiuri, fundament ce le produce.
Rîul vieţei curge de lumină,
Minţilor sănătate dă şi-aduce.
S-adumbră ridente-eterna grădină
D-arburi, fructidori, d-arte, de ştiinţe,
Lin şi armonic aure suspină,
. . . . . .
Flori amarante cîmpurile-nsmaltă.
Nalte-afecţiuni, sperări şi credinţe
Candide cresc şi vergini se dezvoaltă
Assorb viaţă,-amor la verbul soare.
Asta-e cetatea ideală, naltă,
Aci justiţia este domnitoare,
Aci frăţia e realizată,
Aci virtutea-e putere, valoare
Ş-orice nevoie este uşurată.
Unul pentru toţi, toţi iar pentru unul :
Liberă voie, soartă nivilată,
Verul, frumosul, marele şi bunul,
Eternă pace, viaţă socială,
Propriul sacru, rizolvat comunul.
Cetate ! rezidenţă-imperială
Mirelui-popol, d-angeli custodită,
Tindă cerească şi universală !"

Imaginaţia lucrează, aici, prin acumularea de suavităţi. Suavităţile sînt luate, apoi, în primire de retorica ideologică şi morală a poetului şi, în multe cazuri, suavităţile, viziunile mari, armoniile pier în spuma frazelor goale.

*

O energie aeriană extraordinară ascunde erosul heliadesc. O parte, o fază a erosului. Cea de început, de dinaintea stabilizării lui. Căci, vom vedea deîndată, Heliade este în poezia erotică mai moralizator decît oriunde. Simţul *(plumbul)* datoriei se afirmă pe acest teren delicat mai hotărît decît în alte domenii. *Discursul îndrăgostit* al lui Ion Heliade Rădulescu este în esenţă.

un discurs moral, antipatic moral, plin de sfaturi și de restricțiuni. Într-o *Elegie* din volumul *Meditații poetice* (1830), el se adresează deja soției, „tovaroș vecinic", de care l-a legat o lege sfîntă. Totul e statornicit, pecetluit, doar amintirea mai reține „minutul cel fericit" cînd tînărul zărise ființa scumpă și ființa-i spusese cu decizie :

„Tinere,-mi zice, d-acum trăiește
Sub *legea singură* ce-am sfințit."

Heliade trăiește, în poezie cel puțin, sub semnul acestei sacre legi. Toate poemele lui glorifică amorul conjugal, familia, iar simțul lui cel mai puternic este acela al paternității. În dragoste, ca și în cultură, politică, Ion Heliade Rădulescu se simte un Părinte :

„Nod și mai tare după-asta vine,
Minuturi sfinte sărbătorim :
Cerul ne face părinți să fim,
Brațele noastre acum sînt pline."

Iubirea, care, de regulă, este un zbor, o plutire peste greaua materie, nu apare decît rar și superficial în aceste poeme ce fac elogiul tihnei casnice. Versurile : „Ți-ndreptezi zborul fără așteptare / Și iar la postu-ți drept te oprești" nu arată o dorință de evaziune, de plutire, cum se zice, cu capul în nori. Așezat, mulțumit, îndrăgostitul elegiac se gîndește deja la moarte : „sosească ceasul, noi ne gătim". O moarte calmă, un sfîrșit aproape mulțumit.

Figura esențială a erosului heliadesc este, în fond, *conjugalitatea*. Simbolul feminității este pentru el Hera. Alții celebrează amorul pasional

sau amorul spiritualizat, pe *Afrodita Pandemos* sau pe *Afrodita Urania*. Heliade face cu ardoare elogiul cuplului și al castei iubirii conjugale. Lucru rar în poezie. Denis de Rougemont *(Les mythes de l'amour)* crede că literaturile europene n-au propus un mit al căsătoriei ideale. Literatura caută, în genere, simboluri erotice în afara spațiului conjugal. Nici Barthes nu trece *conjugalitatea* printre figurile discursului îndrăgostit. Căminul este cu precădere spațiul unui lung război de hărțuială. El poate provoca uneori, prin evaziune, o formă a pasiunii erotice. Nu ne putem imagina, zice tot Denis de Rougemont, pe Tristan însurat. Heliade și-l imaginează, îndrăgostitul său stă nerăbdător la porțile templului familial. Simțul datoriei primează în raport cu simțul erotic. Pasiunea n-are, pentru Heliade, nici o justificare dacă nu duce spre altar (cămin). Odată instalată în celula familiei, pasiunea îmbracă veșmintele datoriei. Pentru spiritul romantic asta ar echivala cu un detestabil eșec. Pentru Heliade este o împlinire sacră. El înnobilează, astfel, conjugalitatea și face din ea figura dominantă a vieții afective. Mitul poeziei lui nu este Don Juan, nu este, pînă la capăt, nici Tristan (mitul pasiunii devoratoare). Este mitul cuplului biblic, simbolul unei mîndre singurătăți în doi.

Un *Portret* din 1836 este mai încurajator. Liniile sînt mai *ușoare*, mai fine, imaginile se deplasează dinspre iarna conjugală spre primăvara logodnei. Sînt imagini, nici vorbă, gata făcute : zîmbetul „vesel" strălucește pe buze, chipul este „dulce ca blîndețea", sînul „ușure",

în pieptu-i Edenul e „însinuit", copila e „zîmbindă ca cerul, ca el trăsnitoare", ființa ei este o combinație de zeități etc. Toate acestea indică o înseninare a condeiului, paralel cu diminuarea simțului moralizator. În afara unei trimiteri : „marea-cuviință îți dă al său glas" — nu sînt formulate oprelişti morale. Copila cu pasul mai mîndru decît acela al Aurorei (să reținem transparența, diafanitatea imaginii !) este un „model al virtutei", dar virtutea, dacă luăm în seamă argumentele poetului, virtutea decurge din frumusețea obiectului erotic. Frumusețea e virtutea ei.

Imaginile, puține cîte sînt și deja folosite de literatura anterioară, sugerează o eliberare (parțială) a fanteziei erotice :

„Ce este ast amor
Care cu privirea-ți ca o altă rază
Către cer din ochii-ți ia al său zbor ? !"

Dragostea devine din nou o temă pentru discursul moral *Visul,* istoria alegorizată a unei căsnicii sfîșiate de demonul geloziei și de intrigi ticăloase :

„Ura-i îmi era pace și dragostea-i osîndă,
Rece-ntr-a ei mînie și foc cînd era blîndă ;
Ce-amestec și într-însa și-n mine volbora !"

Se zice că în vis toate imaginile sînt euforice, atunci, mai ales, cînd visul se asociază cu zborul. Visul lui Heliade, pornit din tîmpla rațiunii indignate, naște „iazme", multe iazme, care trag imaginația în jos, o materializează. Însă în orice *cădere* este o nostalgie de *înălțare.* La Heliade

căderile și înălțările alternează și adesea (ca în poemul de firitisire de Anul nou, *La Maria*) se împacă pe teren moral. Poetul e din nou *bătrîn*, adică înțelept, Părinte. Laudă prieteșugul, pacea, paternitatea și rememorează „delirul tinereții", văpaia unui „nemernic foc", „suspinurile fugătoare", dar fără regret. Grijile lui vin din altă parte :

„Soț, tată plin de rane ce încă sîngerează,
Tovaroș bucuriei ș-al timpilor scîrbiți,
El, o, soție dragă ! el vine de-ți urează :
Ani veseli, ani de pace, ani mulți, ani fericiți."

Într-un *Imn la dragoste* (1838), scris după un cutremur teribil, poetul substituie sentimentului erotic evlavia creștină, zicînd că „dragostea e Domnul". Heliade e cel dintîi la noi care scrie poema leagănului și a neliniștii paterne în fața pruncului bolnav. Erosul este aici copleșit de simțul datoriei morale :

„Copilul se deșteaptă ; l-amenință răceala
Și mama îl lipește de chiar inima sa...".

O dedicație din 1839, *La Elvira*, este mai întunecat romantică, mai agitată. Ea adună semnele lirice ale epocii : lacrimile, suspinele, salcia plîngătoare, trista filomelă, piatra mută a mormîntului, fîntîna, noaptea *dilectă*, luna blîndă :

„Cu vălul alb ca gazul, cu manta onduloasă,
Cu părul tău de aur ca raze răsfirat,
Vin', scumpa mea Elvira, și sînu-ți înfocat
Lipește-l de-astă liră și mută, și duioasă.

Cu degetu-ți de roze, d-albeața unui crin,
Deșteaptă-n ea un sunet, Elviră-înamorată ;
Cu-acel sunet imită pe coarda-nfiorată
Cîntarea mea din urmă și ultimul suspin."

Două remarci putem face privitoare la aceste versuri : diafanitatea, întîi, a portretului, și asocierea, apoi, a erosului la simțul creației. Dragostea și poezia constituie un binom binecunoscut. Cumpătatul Părinte dă semne de nerăbdare. Erosul deșteaptă în el acel *nesațiu sacru* față de obiect, pe care-l întîlnim și în alte împrejurări : „Și-n sacra mea ardoare ferice voi sorbi...".

O imaginație mai bogată aduce *Zburătorul*, capodopera lui Heliade după opinia aproape unanimă a criticii literare. Că balada are valoare deoarece analizează „psihologia personajului" (D. Popovici) este discutabil. „Psihologia" este, aici, starea de criză erotică, individualizată prin cîteva semne ce se pierd în mit. O boală necunoscută, cum zice G. Călinescu, „explicabilă mitologic și curabilă magic". Lăsînd deoparte construcția, succesiunea simbolurilor, limbajul poemului, mai curat, mai fluent decît în alte scrieri, să observăm că *Zburătorul* leagă pentru prima oară la Heliade (și în poezia română) nașterea iubirii de prezența unei „ființe aeriene". Originea bolii necunoscute e, deci, cerească. Agentul ei este un *zburător* și forma de manifestare este „picoteala", visarea. Erosul se manifestă prin declanșarea unei energii cu efect contradictoriu : *foc* și *răcoare, ardere*

și *paloare, cald* și *rece*, o senzație de greutate și o senzație de eliberare corporală :

„În brațe n-am nimica și parcă am ceva.
. . . . . .
Că uite, mă vezi, mamă, așa se-ncrucișă..."

Imaginile sugerează nașterea unei forțe necunoscute ce tinde să dezlege trupul de legăturile lui terestre :

„Ah ! inima-mi zvîcnește !... Și zboară de la mine !
. . . . . .
Și tremur de nesațiu și ochii-mi văpăiază",

aducînd o stare de voluptate și de durere („un dor nespus m-apucă și plîng, măicuță, plîng"). Poate acestea provoacă starea de visare, căderea în reverie („sai ca din visare", „că-ncepe de visează și visu-n lipitură / începe-a se preface, și lipitura-n zmeu...") și senzația de înălțare : „cosița se ridică", „eu parcă-mi aud scrisul pe sus cu vîntu-n zbor". În fine, zburătorul apare în timpul unei somnii grele și al unei „nemișcări pline" a universului :

„E noapte naltă, naltă ; din mijlocul tăriei
Veșmîntul său cel negru, de stele sămănat,
Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei
Visează cîte-aievea deșteaptă n-a visat...".

Starea onirică facilitează pătrunderea mitului erotic, iar mitul erotic ia, la Heliade și la un lung șir de poeți, forma unei himere care, furișată sub chipul unui flăcău cu vinele golite de sînge, declanșează ceea ce am văzut : un fior care „fulgeră" prin vine, un „tremur de nesa-

ţiu", o învăpăiere a privirii, un *foc* şi, totodată, o piroteală în trup. Provoacă, mai ales, o *visare* în stare de trezie care coincide şi cu dorinţa de *dezlegare*. Fior, fulger, nesaţiu, tremur, foc sînt imagini ale intensităţii. O intensitate provocată de o energie imaterială şi desfăşurată într-un regim de nelinişte voluptuoasă, de nelămurită seducţie. Imaginile citate sînt, totodată, imagini purificatoare. Energia lor este ascensională, aeriană, prefigurînd trecerea în alt regim psihic.

Dezlegat de alte obligaţii, discursul erotic este aici mai pur şi, prin aceasta, mai profund. Discursul se tulbură din nou în poemele ulterioare. *La o mireasă* (1844) preamăreşte, încă o dată, „virtutea matronală", noţiune ce va reveni şi în alte poeme. În *Mihaida* pacea conjugală este figurată de o tînără mamă ce întinde sînul cu ardoare lacomului său prunc, sub supravegherea unui seraf caritabil. Însă „objectul adorabil al ardorilor materne" (şi, fatal, paterne) îl găsim, în toată plinătatea, în *Anatolida*. El apare, cunoaşte momentul mistic al nuntirii şi piere, totul desfăşurîndu-se într-un regim de purităţi aeriene. Cerul, vegetaţia, rîurile care veghează idila biblică constituie o sinteză de virtuţi virginale. Iarba e mlădioasă şi „îndamascată" cu flori, din fîntîni curge apă limpede şi, adunate în rîuri, apele se varsă într-o „cîmpie lichidă, cristalină". Divina Eva are sînul *de alabastru* şi fruntea ei respiră prin *perle transparente*. Misterul unirii se petrece într-un loc care concentrează purităţile tuturor elementelor, într-un

climat de fervoare și pietate :

„Cine-ar putea descrie nespusele transporturi,
Candoarea virginală și grațiele Evei,
A lui Adam fervoare, întreaga fericire
Și-extrema pietate-a ritului plinire ?"

Zicînd că n-o poate spune, poetul o spune, în fapt, indicînd un model erotic. Heliade îl reproduce, în genere, în poemele sale, chiar și în acelea în care simțul familiei primează. Conjugal, erosul este la el mereu lilial și virtuos. Patimile trupului nu sînt cuprinse în poem, erosul se oprește, prudent, la ușa iatacului. Chiar în *Anatolida*, unde poetul vorbește de ritul împreunării, fantezia părăsește cuplul primordial la marginile așternutului moale. Cîntul se sfîrșește, dealtfel, cu elogiul (încă un elogiu) al amorului conjugal. Este chemat acum bardul Albionei, Milton, să celebreze plăcerea instituționalizată, bucuria virtuții familiale :

„Salută ca un vate amorul conjugal
Cu care numai omul a fost dotat din ceruri".

În *Serafita* (1872) imaginația este mai slobod pămînteană, erosul mai vinovat. Heliade cîntă „buzișoarele" de coraliu, „limbulița" iute, dar trece repede pe puntea ce duce spre „focariu sacru" și „olacaustul divinilor uimiri". Asta după ce fixează pe frumoasa Serafita în ambianța grădinilor empiree :

„Ești fericirea lunii și centru-n firmament."

Tendința de a *sfinți* femeia vine din poezia evului mediu. Heliade cutează s-o identifice cu

„misticul trianglu", spiritualizînd complet ideea de feminitate, pînă ce amorul devine un „extaz angelic". Să reţinem, după ocolul făcut în mitologie, şi această spaimă ipocrită, văcărescianâ, exprimată într-o limbă barbară :

„A ! bellă eşti, dilecto ! şi capellura-ţi blondă,
De voluptate peplu, ca crinii lui Amor,
Cu buclele lui Phebu te-mmantă, te circondă
Electric radioasă. Te-acoperă, că mor !"

Femeia provoacă nu numai un extaz spiritual, dar şi delirul creaţiunii, acel impavid nesaţiu pe care l-am întîlnit şi în alte versuri. Sînt momentele (fericite) în poem cînd Heliade îşi *uită* tema şi deschide versul spre ceea ce am putea numi un *discurs al discursului :*

„La singura-ţi vedere delirul creaţiunii
Cu totul mă coprinde, mă simţ zeu din atom,
Întreg realitate, nu fruct al ficţiunii,
Şi fur din ceruri focul spre a crea pe om".

Dar, din nefericire, asemenea întreruperi sînt rare.

Heliade, care vorbeşte despre toate, vorbeşte inadmisibil de puţin despre originile scrisului său. Citindu-i versurile, trebuie, realmente, să vînezi cîte o propoziţie în care enunţul să treacă dincolo de generalităţile estetice curente.

Revenind la poezia erotică, putem încheia spunînd că imaginarul heliadesc rămîne, şi aici, sub controlul raţiunii şi raţiunea deviază discursul spre morală. De puţine ori, poezia *saltă* peste această retorică şi atunci imaginaţia devine (în *Zburătorul)* mai dinamică, mai aeriană. Heliade scrie, de obicei, cu imaginea prototipului în faţă, chiar şi în spaţiul eroticii (spaţiul impre-

vizibilului, nelămuritului) gîndul lui merge spre „verginea primară" și tiparele amorului sacru care, în esență, este amorul închis în *templul familiei*. În el oficiază mama care-și alăptează, ca în scena sacră, pruncul, în timp ce de sus, dintr-un triunghi, privește ochiul ocrotitor al Părintelui. Heliade se abandonează acestei reverii a voluptății conjugale cu sentimentul că participă la recuperarea, refacerea unei plenitudini pierdute. O *datorie* care se transformă într-o bucurie mistică.

*

Recapitulînd, putem spune că Ion Heliade Rădulescu pune totdeauna într-un poem mai multe teme (de la cosmologie la ideologie), în discursul său fiind mereu mai multe discursuri, inabil *anvelopate*. Latura morală este cea mai puternică. De oriunde ar porni, Heliade ajunge la judecata etică. Manifestă o disponibilitate totală, gîndul lui fiind că poezia poate transforma orice obiect într-un subiect de poezie. Are, în același timp, o teamă aproape patologică de dezordine, deși, cercetîndu-i poemele, vedem că haosul este elementul lor cel mai fertil. Seducția pe care o arată față de forțele dezlănțuite ale universului este serios concurată de frica de „dezmădulare" a universului.

Față de obiectul liric, Heliade arată o impetuozitate, un *nesațiu* care se potolește îndată ce obiectul este cuprins, retorizat. Figura spiritului său poetic mi se pare a fi (spre a-i folosi o imagine) *hrăpirea*, provocată de o stare de mirare, înfiorare în fața lucrurilor sublime „din afară".

Heliade caută compania elementelor sublime, *„Hrăpirea"* este starea ce deschide drumul spre marile viziuni. „Nu este om — zice el într-un loc — care, văzînd sau închipuindu-şi aceste obiecte despre care vorbirăm sau alte asemenea, să nu vie într-o stare de mirare, de înfiorare sau să nu se vază într-o stare oarecum de *hrăpire*, adică să nu simţă sublimul ce se pricinuieşte sau din înfăţişarea lor sau din descrierea ce i se face despre dînsele" *(Pentru stil)*. Cîteva pagini mai înainte, retoricianul Heliade dăduse o definiţie a stării de hrăpire : „Aşadar, după aceasta eu zic : expresia sau mişcarea ce ne aduce într-o astfel de stare de hrăpire a sufletului, aceea este sublimul."

Las necomentate ideile estetice din aceste pasaje, mă interesează doar acţiunea (imaginară) care decurge din starea de hrăpire a poetului în prezenţa obiectului său liric. Acţiunea presupune, întîi, surescitarea *(mirarea, înfiorarea)* subiectului, urmată de agresiunea faţă de obiect. O exaltare, totuşi, care nu duce la pierderea raţiunii, o agresiune care se fereşte să „desfigureze" obiectul. Surescitarea este totdeauna controlată la Heliade, agresivitatea este luată în primire de retorica abundentă a poetului. Violenţa sa transformă în seducţie, limbajul o abstractizează, numeroasele referinţe mitologice o dispersează într-un spaţiu vast. Numai în poemele satirice *(Ingratul, Un mueroi şi o femeie, Solcan, O festă în comemoraţia zilei de 23 septembrie 1854 sau cobza lui Marinică, Cîntecul ursului* etc.) fantezia se ţine mai aproape de materie şi nesaţiul, hrăpirea caută vorbele colorate, atingătoare.

Există, în fapt, trei muze la Heliade, trei învelișuri ale lirismului său, considerat global. O muză pe care, într-un vers, el o numește *cetățeană*, și care stimulează pe omul datoriei, pe Părintele social și moral. Este, apoi, *muza astrală*, cea mai puternică, aceea care aprinde în Părintele social ambiția vastei Creații și-l împinge spre marile modele, muză cu puteri ascensionale, muză vizionaristă, hrănită cu sublimități. A treia este muza omului „buclucaș", cum l-a numit Iorga, muză „mult pestriță și fîșneață", născocitoare de expresii pitorești, sarcastică, dezlănțuită asupra obiectului :

„Îngălato,
Dezmățato,
Uscățivo,
Costelivo,
Exclusivo",

căzînd, uneori, în savuroase vulgarități :

„Se cățelesc ielele ;
Ielele, șoimanele,
Fîțîie crăcanele,
Fleici azvîrle țîțele,
Miorlăie ca mîțele,
Danță hora boalelor
În mocirla balelor...
Zmeii își bat coadele
Și-și scutură noadele..."

Hrăpirea antrenează, la acest nivel, o imaginație materială mai puternică, îndepărtînd din poem imaginea sublimului. Elementele din lumea realului pătrund mai liber și într-un număr infinit mai mare pe poarta poemului. Însă marile teme rămîn, de regulă, în pragul acestor petreceri cu vorbe indignate, smălțuite uneori cu culori țigănești.

VII. Grigore Alexandrescu. Cultul „stilului deslușit". Migăloasa scenografie a grandorii

Și Grigore Alexandrescu se plînge de lipsa modelelor și de sărăcia limbajului („nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră n-a produs încă nici un cap d-operă care să poată sluji de model netăgăduit : acelea nu ies decît în literaturile formate și în limbile statornicite, după cum o știm mai cu osebire toți aceia care scriu, și prin urmare cunosc influența ce are limba asupra stilului", *Cîteva cuvinte în loc de prefață,* 1847). Se plînge, dar fără disperarea biblică a lui Ion Heliade Rădulescu. Neliniștea îa la autorul *Satirei duhului meu* forma resemnării. O resemnare, altfel, laborioasă. Atît cît este, limba îl servește, poetul scrie în toate genurile, plîngerile lui (în *Epistole)* sînt cam retorice, pentru că versurile spun indirect ceea ce autorul afirmă că nu poate spune.

O *modestie* numai pe jumătate sinceră stă la originea demersului său liric. O modestie pusă în slujba unei ambiții : aceea de a găsi, în versuri, „tonul măreț" care să dea ideii o anumită înălțime și demnitate : „să-ți scriu pe un ton măreț, cît mai măreț s-ar putea". A scrie în stil grandios, a da lucrurilor *înălțime,* un grad,

adică, de complexitate și idealitate, nu înseamnă însă a renunța la ceea ce Alexandrescu, spirit cuviincios clasic în multe privințe, socotește a fi esențial în literatură : claritatea. Stilul „ușor și lămurit", pe care îl remarcă în scrierile lui Alexandru Donici este și stilul la care aspiră : „a fi-nalt cu deslușire, simplu fără a cădea" *(Epistolă D.I.V.)*. A cădea înseamnă pentru admiratorul lui Voltaire a coborî în limbajul pestriț al vulgului, a scrie „pe șleau ca preotul de sat" *(Epistolă către Voltaire)* : înjosire inadmisibilă în poezie.

Lucrurile, ideile, scrisul însuși au valoare numai de la un anumit grad de frumusețe a frazei. Cînd n-au, poetul trebuie să le-o dea. Menirea poeziei este să fabrice asemenea atestate de noblețe a cuvîntului. Prețuirea lui Grigore Alexandrescu pentru Iancu Văcărescu, contemporanul său, de aici vine : autorul *Primăverii amorului* știe să fie înalt cu claritate, simplu cu distincție și mai ales : „care lucruri mici de sine *știi să le mărești frumos*" (s.n.) Așadar, *a mări frumos* este scopul unui poem. Heliade, avînd idei oarecum asemănătoare despre actul de a scrie, evadează în spații uranice. Alexandrescu, spirit eminamente didactic, reduce totul la o ierarhie a adjectivelor. „A mări frumos" este a împodobi o abstracțiune cu altă abstracțiune, mai mare : *adînc, colosal, măreț*, ca și cum adîncime, măreție, colosal ar sugera, prin ele însele, senzația de adîncime, măreție...

Stilul acesta ornant se poartă în epocă. Grigore Alexandrescu îl dichisește mai mult decît alții și crede cu mai mare tărie că perfecțiu-

nea formală a versului poate să dea grandoare ideii. Are credința, după exemplul clasicilor, că la originea unui bun poem stă un îndelungat efort de cizelare a versului. Alexandrescu este cel dintîi poet român care are, pe de-a-ntregul, o conștiință artizanală. E un *poeta faber* cu mentalitatea și mijloacele de expresie de la 1840. Heliade gîndea în același sens, însă poezia lui anarhică, inventivă, limbajul lui nebunesc îl contrazic. Autorul *Satirelor și Epistolelor* este consecvent cu principiile pe care le propune. Poemele sînt pline de sfaturi utile pentru sine și pentru alții : „a lucra cu hotărîre", după „un plan ce îmi croiesc", „a preface cîte sînt de îndreptat", a căuta „rima mîndră" etc.

A osteni, a lucra, a îndrepta, a preface sînt verbe ce se repetă în artele lui poetice *(Epistolele)*. Verbele ar putea fi înscrise într-o figură retorică : aceea a *desăvîrșirii :* travaliul lent, obsesia gramaticii, iluzia perfecțiunii. În același timp : figură a răbdării și a sterilității (prin frînarea posibilităților de invenție în poezie). Alexandrescu crede că „osteneala și răbdarea pot orice dobîndi". El pune *stilul* înaintea *talentului.* Nu este, din această pricină, neliniștit cu adevărat în fața foii albe, n-are crize de disperare și, în genere, mîhnirea lui de a scrie într-o limbă neformată și de a se manifesta într-o literatură fără capodopere este contrazisă de versurile iritant de bine ticluite :

„La toate-ai fost norocit : nu crez c-atît izbuteai,
D-ai fi avut să formezi limba în care scriai ;
Dar veacul te-a ajutat : în vremea cînd te-ai născut,
Stilul era curățit și drumul era făcut.

Altfel e-n țară la noi : noi trebuie să formăm,
Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm ;
Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim,
Și nelucrate cîmpii de ghimpi să le curățim." *

Trăind într-o epocă de întemeiere a poeziei, Grigore Alexandrescu n-are propriu-zis psihologia unui întemeietor. E doar un plivitor în lanurile limbii, un pălmaș harnic și exigent, atent să nu încalce măsura gramaticii, să afle „cuvîntul creștinesc" care exprimă mai lămurit ideea. În *Epistola către Voltaire* se plînge că dialectul nostru, nefixat în legi stricte, îi scoate peri albi, cu sugestia că dacă ar fi altfel, dacă legislația limbii române ar fi mai severă, operele bune ar putea apărea mai ușor. Erezie estetică clasicistă, încredere fanatică în gramatică, îngrijorare (de înțeles) în fața anarhiei limbajului :

„Avem un dialect bun, ușor și îmmlădios ;
în el fieșce cuvînt nu e ca la voi legat,
cu un articol semeț, cu un pronume ciudat,
Pronume,-articole lungi care sufletul ți-l scot
și seamănă cînd pîșesc cu suita unui despot.
Dar ce mai mult să vorbesc ?"...

Anarhismul dialectului nu-l împiedică însă să scrie mult și, dacă ținem seama de compoziția poemului, dialectul refractar nu-l împiedică să scrie cu o vădită plăcere. Versurile sînt bine măsurate, poemul are, indiferent de natura temei, o introducere, o tratare și o morală. O imagine (personificarea, de regulă, a unei abstracțiuni) este dezvoltată pe un paragraf întreg sau pe mai multe. A scrie bine este, în aceste condiții, a scrie pe larg și pe înțeles. A fi inspi-

* Gr. Alexandrescu : *Poezii, Proză*, text stabilit și note de I. Fischer, antologie și repere istorico-literare de Mircea Anghelescu, Minerva, 1977.

rat este a găsi cuvîntul corect și măsura (cadența) rîndurilor. Talentul este un foc (un dar sacru), însă pentru ca focul să persiste el trebuie hrănit („că e foc care se stinge dacă nu va fi hrănit"), cu ce altceva dacă nu cu vreascurile răbdării, cu energia muncii migăloase ?... Grija cea dintîi a moralistului este să scape de tirania muzelor, de capriciile inspirației. Inspirația poate veni sau nu, soarta poemului nu poate depinde de această necunoscută. Sincer sau complezent, Grigore Alexandrescu interoghează pe Voinescu, II :

„Cum să scap de muze, de vechea tiranie,
De ale lor capriții, d-a lor cochetărie,
Care întotdeauna mi-au fost supărătoare
Și pricini felurite de lungă întristare ?"

Întrebare, totuși, retorică. Îngrijorare puțin jucată. Poetul cunoaște remediul : tehnica de a versifica bine, „stilul deslușit". Pentru a evita o tiranie incontrolabilă, acceptă cu bucurie o tiranie controlată de legi. Este împăcat, de altfel, cu ideea că literatura lui reprezintă un factor de tranziție. Primește, ca Alecsandri mai tîrziu, ideea de a fi depășit de un talent mai puternic : „Dar o scriere este totdeauna un mijloc de a face alta mai desăvîrșită, și eu voi fi cel dintîi a aplauda pe acela ce va face mai bine." Conștiința că opera se înscrie într-o serie istorică și că literatura iese din literatură ? Sigur este că un spirit realistic, cucernic și harnic domină gîndirea și determină demersul poetic al lui Grigore Alexandrescu. Poetul cunoaște scopul, stăpînește instrumentele de expresie, își alege cu grijă tema și nu evadează din ea decît

pentru a-i dezvolta partea morală. Trecerea de la intenție la faptă nu implică un dramatism, o agresiune asupra formelor ostile. Cu toată spaima (teoretică) pentru libertățile prea mari ale dialectului în care scrie, autorul meditațiilor patriotice și al satirelor nu pare a întîmpina obstacole în calea intențiilor sale : formele se supun, ideile „drepte și înalte" își află ușor expresia trebuitoare.

Înălțarea, mărirea obiectului poetic presupun o lepădare a lui de culoarea și densitatea materială. Sensibil la latura morală, Alexandrescu este opac (o opacitate programatică) la viața ascunsă a universului. N-are simțul cosmosului, cum n-are nici simțul elementelor. Imaginația lui nu coboară decît rar și superficial în lumea concretului, fapt curios la un spirit care vrea să îndrepte răul social. Poemul este, de regulă, o lungă demonstrație, o acumulare orizontală de abstracțiuni întărite cu alte abstracțiuni. Poemul este deliberat ținut aproape de pămînt („Astfel de nalte sujeturi pentru muza mea nu sînt / Pîn-a nu zbura în ceruri, ea se cearcă pe pămînt"), într-un mers lin, la pas, în ritmul și cu spiritul de circumspecție al unei inspecțiuni teritoriale. Muza nu zboară deloc, degeaba spune poetul că muza este stăpînită, aici, pe pămînt „pîn-a nu zbura la ceruri" : muza nu se avîntă niciodată spre necunoscutul înălțimilor. Cerul, stelele, îngerii, cînd apar din cînd în cînd în versuri, sînt pure convenții literare. Muzicalitatea versurilor le face uneori (observă G. Călinescu) grandioase.

Intervine, apoi, un al doilea aspect. Alexandrescu se adresează cu consecvență trecutului (ruinelor), amintirii și, sub puterea impresiilor de călătorie prin locuri istorice, scrie poemele lui de meditație și reverie, privind „de departe" reliefurile materiale. Acest „de departe" pune o distanță între *eu* și obiectul liric. O distanță care permite „mărirea", „înălțarea", migăloasa scenografie a grandorii. Meditația, reveria se desfășoară la „ceasul nălucirii", într-un regim temporal favorabil „astei scene colosale de mărire". Este regimul nopții, regimul prielnic fantomelor, tăcerilor pline de groază și așteptării. Scenariul din puternicul poem *Umbra lui Mircea. La Cozia* este caracteristic pentru modul lui Grigore Alexandrescu de a figura o idee lirică, de ordin, aici, patriotic și moral. Ideea este anunțată de o descripție a reliefului (spațiul meditației), format în chip romantic din ziduri vechi, mucezite de bătaia valurilor, peșteri, rîpi întunecate, munți ce se clatină... Descripția este reluată, cu o notă accentuată de mister, în finalul poemului. Muzicalitatea versurilor, cadența lor extraordinară deplasează încă de la început accentul de la relieful grandios la sunetul grav al naturii. În *Umbra lui Mircea. La Cozia,* sugestia ștergerii reliefurilor, a împresurării nopții este admirabilă:

„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate ;
Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ș-ale valurilor mîndre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.

Dintr-o peșteră, din rîpă, noaptea iese, mă-mpresoară:
De pe muche, de pe stîncă, chipuri negre se cobor ;
Mușchiul zidului se mișcă... pîntre iarbă să strecoară
O suflare, care trece ca prin vine un fior.

Este ceasul nălucirei : un mormînt se dezvălește,
O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc...
Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește...
Riul înapoi se trage... munții vîrful își clătesc.

Ascultați... ! marea fantomă face semn... dă
o poruncă..."

Acest „ascultați" cheamă la ordine imaginația descriptivă. Prologul s-a încheiat. Urmează alt fel de împresurare a temei : pur didactică oratorică, întreruptă din loc în loc de judecăți morale :

„Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare."

După voiajul istoric, discursul revine la punctul de plecare. Împresurarea nopții a devenit, acum, mai puternică, întunericul *se întinde, se adună* (imagini ale orizontalității !), spațiul dispare în timp ce muzica valurilor se întărește :

„Dar a nopței neagră mantă peste dealuri se lățește,
La apus se adun norii, se întind ca un veșmînt ;
Peste unde și-n tărie întunericul domnește ;
Tot e groază și tăcere... umbra intră în mormînt.

Lumea e în așteptare... turnurile cele-nalte
Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc
Și-ale valurilor mîndre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc."

Tema *turnului*, care apare și în alte poeme *(Răsăritul lunei. La Tismana, Trecutul. La mănăstirea Dealului)*, ar putea sugera o detașare a

imaginației de lanțurile rațiunii pedestre, o ordonare a ideilor pe axul verticalității. În toate mitologiile turnul reprezintă *o poartă a cerului*. Prin poziția lui, *turnul* indică la romantici legătura dintre două universuri, un zbor împietrit, o ascensiune ratată. În versurile lui Grigore Alexandrescu, turnul simbolizează o evaziune, dar în trecut, o desprindere de concret spre a accede la o istorie grandioasă. Este simbolul unui zbor în amintire. Turnul este ruinat, părăsit și, în starea lui jalnică, veghează la perpetuarea unui trecut mare. „Privit de departe" sugerează poetului un simbol literar celebru : *palatul osianic*. Trebuie să intervină, neapărat, distanța pentru ca imaginația să găsească obiectului (mănăstirea învechită) un corespondent de preț, „măreț", înalt (în chip cultural și moral) :

„Apoi, glob rubinos, nopței dînd mișcare și viață
Se-nalță și, dimprejuru-i dese umbre depărtînd,
P-ale ștejarilor vîrfuri, piramide de verdeață,
Se opri ; apoi privirea-i peste lume aruncînd,

Lumină adînci prăpastii, mănăstirea învechită,
Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită,
Ca de lună colorată și privită de departe,
Părea unul din acele osianice palate,

Unde geniuri, fantome cu urgie se izbesc ;
Și pustiul fără margini, și cărarea rătăcită,
Stînca, peștera adîncă, în vechime locuită
De al muntelui sfînt pusnic ce sîrmanii îl iubesc.

Erau dulci acele ceasuri de extaz și de gîndire,
Șoptele, adînci murmure ce iau viața în pustii,
A mormintelor tăcere ce domnea în mănăstire,
Loc de zgomot altădată, de politici vijălii.

Noaptea, totul astei scene colosală de mărire,
Două nobile instincte cu putere deştepta ;
Unu-, a cerului credinţă, altu-,a patriei iubire,
Ce odată-n aste locuri pe strămoşi îi însufla.

Munţii noştri-au fost adesea scump azil de libertate,
Şi din vîrful lor românii, torent iute furios,
S-aruncau : mulţimi barbare pentru pradă adunate,
Lei sosind, era la fugă ca un cerb rănit, fricos."

Aflăm, aici, cunoscuta tehnică : o descriere a spaţiului, o cuprindere a temei cu elemente luate din natură şi din istorie, o întoarcere, în fine, a discursului spre judecata morală. Se observă uşor preferinţa lui Alexandrescu pentru imaginile de preţ, acelea mărite, înnobilate deja de literatură : luna ca un *glob de rubin,* vîrfurile stejarilor ca nişte „piramide de verdeaţă", românii care se avîntă ca *leii* în bătălie, fără a mai vorbi de fantomele, stînca, peştera, tăcerea mormintelor, pustnicul sfînt al munţilor şi celelalte elemente din scenografia impunătoare a poetului.

Lucrurile intră în poem purtate de o caleaşcă a sublimului : mormintele sînt „monstruoase" (am dovedit deja că monstruosul exprimă un rău în grad maxim, adică sublim), vulturul e „mîndru", cugetările „adînc ascunse", ideile „drepte şi înalte", suvenirea e „măreaţă", tăcerea e „adîncă", trista gîndire priveghează „precum o piramidă se-nalţă în pustii" etc. *Piramida* (termen de referinţă în două comparaţii), *turnul,* imaginile, şi ele repetate, ale *palatelor, cetăţii, mănăstirii,* ar putea da o sugestie despre natura grandioasă şi ordonată a imaginaţiei, de n-am şti că aceste imagini circulă în epocă şi preluarea lor nu marchează, de cele mai multe ori, şi o adeziune intimă. Grigore Alexandrescu le

orientează, fără echivoc, spre înțelesuri etice. Numai indirect ele angajează și o mișcare a imaginarului propriu-zis, o pulsație a spiritului creator.

Gr. Alexandrescu lucrează, ca mai toți contemporanii săi, în mai multe registre. Cu o condiție : registrul (tema, imaginea, tonul, stilul) să aibă un anumit prestigiu literar. Luăm cazul spațiului imaginar : spațiul ocrotitor, acela ce eliberează fantezia și dezleagă limba. Fabulistul nu se oprește, nici el, la un singur peisaj, după cum nu are preferință pentru o categorie anumită de elemente din lumea materială. În mentalitatea estetică a epocii obiectele n-au valoare poetică. Există, evident, partea lor morală (sub formă de simboluri), dar aceea rămîne o abstracțiune. Obiectele servesc ca termeni de comparație și, din această cauză, sînt preferate obiectele reputate ca poetice : piramida, leul, luna, cerbul, turnul măreț etc. Acestea sînt *obiecte-simboluri*, luate din literatură. Grigore Alexandrescu nu tulbură în nici un chip reputația lor poetică. Piramida este măreață, leul e crud și măreț, „mărețul turn" reprezintă loc de veghe și „trist martur l-al nostru trist apus" etc. Adevăratele obiecte lirice asupra cărora se concentrează fantezia poetului sînt : fatala *Soartă*, *Melancolia*, *Suvenirea*, *Durerea* și proastele moravuri din *Fabule*. În rest, locurile comune ale romantismului.

Meditația gravă (aceea din *Umbra lui Mircea. La Cozia*, *Răsăritul lunei. La Tismana*, *Mormintele. La Drăgășani* etc.) se desfășoară, de regulă, în reliefuri aspre. Ion Heliade Rădulescu și Grigore Alexandrescu introduc peisajul alpin în poezia română. În *Răsăritul lunei. La*

Tismana, fantezia concentrează în cîteva strofe : desimea brazilor, pădurea-ntunecată, un locaș trist nelocuit (operă omenească în păragină, produs uman întors la viața geologică), prăpastii adînci, „pustiuri fără margini", peșteri, stînci etc. *Peisaj* compus din cărți, în stil tenebros romantic. Peisajul este completat, în *Cimitirul*, cu o peșteră întunecată, simbol, evident, de ordin moral : „azil al pocăinței". Aici locuiește o „groaznică iazmă" ce zbiară „sătănește", alt simbol, din galeria, acum, a monștrilor cu care se luptă poetul în *Satire*. Alexandrescu manifestă oarecare preferință pentru asemenea spații retrase în care sălășuiesc umbrele, iazmele. Sînt locuri sumbre, ascunse de ochii lumii, bătute de viscole rele, stăpînite de neguri. Ele stimulează în așa chip gîndirea încît gîndirea, de obicei potolită, resemnată, închisă în propria-i suferință, devine ageră și devoratoare „ca tigrul în pustiuri" :

„Îmi place a naturei sălbatecă mînie,
Și negură, și viscol, și cer întărîtat,
Și tot ce e de groază, ce e în armonie
Cu focul care arde în pieptu-mi sfîșiat.

La umbră,-n întunerec, gîndirea-mi se arată,
Ca tigrul în pustiuri, o jertfă așteptînd,
Și prada îi e gata... De fulger luminată,
Ca valea chinuirei se vede sîngerînd."

Tudor Vianu credea că Gr. Alexandrescu „descrie o configurație, nu un peisaj", lipsind descrierilor (în proză) elementele sensibile. Cînd se discută acest aspect sînt citate, de regulă, două pasaje din *Memorial de călătorie* : unul despre Drăgășani, altul despre Tismana. O singură ima-

gine poate fi reținută din primul : focul ce călătorea în spațiu și „se desfăcea în tărie", o imagine luată, desigur, din literatură. Descrierea a doua este o schiță în proză, săracă pentru că îi lipsește muzicalitatea : ...„un glob rubinos se văzu legănîndu-se printre frunzele desfăcute de vînt...".

Peisajul este mai bine individualizat în lirica propriu-zisă. Muzica versurilor îi dă grandoare. Confesiunea îl particularizează. Nu este vorba, cum se va vedea, de un singur peisaj, înțelegînd prin *peisaj* ceea ce Novalis numea : „un corp ideal pentru o formă de spirit". Altfel zis : o opțiune în lumea materială : culoarea cerului, preferința pentru un anotimp, pentru o oră a zilei sau a nopții, atașamentul pentru o anumită formă de relief etc. Acestea provoacă sensibilitatea și o exprimă. Peisajul (în poemele de meditație istorică și, în o bună parte, în poeziile erotice) se constituie sub puterea magiei lunare. Pentru ca obiectele să capete *măreție* și *înălțare* (să devină, altfel zis, obiecte lirice) trebuie să se lase peste ele privirile *globului rubinos*. Luna îndepărtează umbra deasă și pune pe lucruri alt fel de umbră, mai profundă : „nopței dînd mișcare și viață [...] lumină adînci prăpăstii [...] noaptea, totul astei scene colorată dă mărire" etc.

Gr. Alexandrescu este, cu precădere, un poet al nocturnului, și melancolia, starea lui fundamentală, capătă un corespondent material (și o expresie) în peisajul scăldat de lumina rece a lunii. Un peisaj, un spațiu de refugiu și de meditație incitantă, insecurizantă. Căci aceasta pare a fi particularitatea *spațiului poetic* al lui Alexandrescu : loc de retragere, loc de provocare a istoriei, loc de incitație la rebe-

liune împotriva prezentului, loc, în fine, în care meditația, reveria nu liniștesc spiritul, ci îi sporesc melancoliile, incertitudinile. Orice retragere este urmată, la el, de o nouă provocare a neliniștii. Spațiul securizant este la acest romantic, urmărit de blestemul soartei, spațiul maximei contestații. Natura nu-l tămăduiește de tristețe, natura îi reface energiile spiritului.

Într-un poem *(Întristarea)* se arată, în stilul celui mai fidel lamartinism, scîrbit de zgomotul cetății. Vrea liniștea, singurătatea naturii. Evaziune cunoscută :

„Scîrbit peste măsură
De zgomotul cetății
Eu caut în natură
Un loc făr' de murmură
Supus singurătății."

Acest loc este schitul, cu tăcerea mormintelor și șoapta rîului apropiat. Aici petrece poetul acele „dulci [...] ceasuri de extaz și de gîndire", aici ideile sînt „drepte și înalte", la sunetul clopotului „credința se deșteaptă în omul rătăcit". Dumnezeu însuși, marele simbol al justiției, este de față („Dumnezeu ce de față pe cruce se arată") și, copleșit de atîtea semne, omul, într-un moment de revelație, se caută pe sine :

„În minutele-acelea cînd sufletul gîndește,
Cînd omul se coboară în conștiința lui,
Ca unei inimi care cu noi compătimește
Frățește ei lumine durerea mea supui."

Consecvent, Grigore Alexandrescu întoarce versurile, străbătute de o notă religioasă *(Candela)*, spre problematica morală. Dumnezeu este limanul ultim, țărmul spre care se îndreaptă

corăbierul (imagine banală) cînd marea este primejdioasă. Spaţiul reveriei, personalizat pentru o clipă, se deschide din nou spre literatură. Sau, mai exact, este acaparat din nou de clişeele literaturii.

O variantă a schitului este *cetatea în ruină*. În preajma ruinelor, poetul se simte, încă o dată, inspirat, mulţumit cu sine, la adăpost de răutatea lumii. Dintre poeţii de la 1840, Grigore Alexandrescu este cel mai consecvent cîntăreţ al acestei teme. Tristeţea, în vecinătatea zidurilor înnegrite de vreme, este reconfortantă („Al meu suflet se-nalţă pe aripi d-un foc sfînt" — *Miezul nopţei*). Durerea dezleagă energiile sufletului, tăcerea, jalea fac să vibreze coarda cea mai fină a lirei :

„Tot e tăcut şi jalnic, însă aşa cum eşti
Singură porţi povara măririi româneşti,
Tîrgovişte căzută ! poetul întristat
Coloare variate în sînu-ţi a aflat..."

Tot aici se află şi „semnul mîntuinţei", posibilitatea (simbolică) de salvare. *Turnul* devine, în acest spaţiu imaginar, o cîrmă : biblica, vestitoarea coloană de foc care duce poporul lui Israel spre pămîntul făgăduinţei :

„Să fie nouă cîrma, coloana cea de foc,
Coloana ce odată din ţara de exil
Pe calea mîntuirei ducea pe Israil."

În acest spaţiu dominat de semnele morţii se declanşează, printr-o curioasă răsturnare de simboluri, energiile cele mai mari. Schitul, turnul părăsit, ruinele zdurilor devin simboluri ale energiei şi ale salvării.

O deplasare de orar se petrece în poezia lui Grigore Alexandrescu. Iancu Văcărescu, Cîrlova, Ion Heliade Rădulescu erau, cu predilecție, poeți ai *înserării*. Grigore Alexandrescu este, mai ales, un poet al nocturnului. Căderea întunericului este, la el, momentul cel mai prielnic pentru reverie. Atunci :

„...negura deasă lumina-ntunecează ;
Fantome d-altă lume șoptesc, mă încunjor ;
În fiecare șoaptă o muncă înviază,
În ochii-mi se confundă trecut și viitor..."

Începutul nopții este, așadar, începutul unei fertile confuzii : între trecut și viitor, între lumea reală și lumea ce nu se vede. Este momentul unei revelații : semnele „altei lumi" ies la suprafață, un proces obscur („o muncă") învia în fiecare sunet, granițele dintre planurile existenței dispar, natura își recapătă, sub protecția misterului nocturn, plenitudinea, unitatea ei. Este momentul în care pătrunde vijelios istoria în spațiul reveriei. *Trecutul* pune stăpînire pe scena lirică. Prezentul este ocrotit de lumina zilei, noaptea este acaparată de imaginile trecutului.

În *Adio la Tîrgoviște,* acul ceasornicului arată începutul zilei, cînd stejarii se înalță cu fală, „se îndreptează", ridicînd brațele spre cîmpiile cerului. Orizontul e dulce, luminos, unda rîului e lină... însă, iubitor de contraste și statornic în triste țe, poetul nu gustă nici acum deplina mulțumire. În spațiul idilic apar teribilele versuri :

„Pui mîna p-a mea frunte și caut un mormînt
. . . . . .
Zic lumii un adio : iau lira și mă duc"...

O *figură a nestatorniciei* se prefigurează în aceste versuri. Poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii și nici un loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul. Există, totuși, popasuri mai lungi, spații favorabile, și unul dintre ele este „vesela vale" lamartiniană. Este spațiul singurătății, al iubirii și al copilăriei. Aici se desfășoară ceremonialul *așteptării* și al *reveriei,* într-o expresie mai direct lirică *(Reverie)* :

„De zgomot departe, în vesela vale,
A cării verdeață ades am călcat,
În liniștea nopței, privirile tale
Se-nalț, se ațintă pe cer luminat."

Apar, numaidecît, elementele pastoralei : clopotul turmelor, greierul ce cîntă, tainici „geniuri" ascunși prin flori, iarba, pădurea stufoasă, cărările pierdute și, bineînțeles, cerul, într-o figurație mai inspirată. Grigore Alexandrescu, care ridică rareori ochii de pe mizeriile lumii comune, privește cerul și gîndește (filozofie elementară) la legătura dintre individ și prototipul ideal, fixat undeva, „mai sus de pămînt". Sufletul nostru, teoretizează el, „își află în ceruri izvorul cel cel sfînt":

„Acolo în stele ca-n lumi de lumină,
Sînt suflete, îngeri, ce cînt și ador ;
Ființi grațioase ce blînd se înclină,
Cătîndu-și în lume tovarășii lor.

Și cînd, stăpînită d-a vieței mîhnire,
Te plimbi tu pe cîmpul tăcerii-nchinat,
De simți o suflare, d-auzi o șoptire,
E glasu-unui înger de tine-ncîntat."

Pînă ce „gîndirea [...] se-ntoarce cu durere“ spre priveliştile triste ale existenţei, poetul mai gustă o clipă de desfătare în „vesela vale“. Aici :

„Tot mişcă, încîntă a noastră gîndire ;
Tot are farmec, tot este mister...“.

Valea mai apare o dată în poemul *Viaţa cîmpenească*, sub forma spaţiului (pierdut) al copilăriei :

„Cu gîndul mă întorceam
La locurile dorite,
În *valea ce-atît iubeam*
Vedeam livada, grădina,
Poteca ce des călcam,
Părul înalt şi tulpina
Unde copil mă jucam...“

Într-un loc asemănător petrece poetul, invitat de D.V.G.C., într-o casă clădită pe muchea unui deal, dominînd cîmpul mănos :

„Este un cîmp lat, ce are
De vechi şi fireşti hotare
Un mal către răsărit,
Iar către apus o apă,
Ce saduri, grădini adapă,
Ce udă ţărmul setos,
Şi-n ramuri multe-mpărţită,
Curge mîndră, liniştită,
Pe patu-i cel năsipos.

În vale se văd desişuri,
Saduri, livezi, alunişuri,
Pe urmă ochiul zăreşte
Un deal ce se prelungeşte
Verde şi împestriţat.

Coastele-i sînt învălite
De vii, de semănături,
De ţarine felurite,
De crînguri şi de păduri.

Munții mai în depărtare
Se văd ca tulbure nor ;
Vara le e la picioare
Și iarna pe fruntea lor.

Iată, dup-a mea părere,
Locul atîta dorit,
Unde zile de plăcere,
Zile scumpe am trăit.
Frumoasă singurătate,
Bunurile-adevărate
În sînul tău le-am simțit :
Pace, liniște, viață,
Toate-acolo mă-nsoțea,
Și din orce dimineață,
Mulțumirea se năștea.

Grigore Alexandrescu are ochi agricol, natura lucrată îi place. Între livezi și saduri, aproape de unda armonioasă ar trăi *liniștit și în tăcere*, departe de tiranie și de „tovarăși nelegiuiți". Deocamdată valea trăiește în amintire. O privire stăruie, în alt poem *(Meditație)*, asupra cîmpiei pierdute spre hotarele cerului :

„Ce netedă cîmpie ! Cum ochiul se uimește !
Ce deșărt se arată, oriîncotro privești !
Întinsa depărtare se pare că unește,
Cu ale lumei mărgini, hotarele cerești."

cu un sentiment de imensitate deșartă. Peisajul dispare repede acoperit de undele meditației triste : viața e o dramă și actul cel din urmă e moartea, perdeaua veșniciei acoperă totul etc... Discursul moral triumfă, încă o dată, în poem. *Stînca, valea, turnul, cîmpia, casa* de pe muchea dealului sînt locuri pentru scurte răgazuri. Minuturi de liniște și plăcere. Cînd mi-

nutul trece, spiritul se aruncă din nou în golurile dezamăgirii :

„Cînd tot ce e-nalt cade și cînd mărirea piere,
Mărirea, înălțarea, la ce le mai doriți ?"

*

Poemul erotic nu schimbă nici peisajul, nici ritmul discursului liric. Erosul nu intimidează prea mult pe moralist. Poezia cea mai vaporoasă are o judecată morală în interiorul ei. Față în față cu imaginea lilială a iubirii, spiritul cîrtitor al poetului își amintește de părinții pierduți, de copilăria săracă, de relele timpului. Deși Alexandrescu spune, într-un loc, că „n-am cuvinte", cuvintele (temele sociale și morale) domină discursul erotic. Partea lui mai lirică vorbește de inefabilul iubirii, în stilul cunoscut al romanticilor : „un ce melodios", „un dar ce nume n-are", o „dulce uitare". Acest *nu știu ce* vine, cum s-a văzut, de la cer. Frumusețea pămînteană are un corespondent în lumea prototipurilor, prin femeie vorbește un înger : spiritualism medieval trecut prin poezia galantă a secolului al XVIII-lea.

În reprezentările iubirii, Alexandrescu trece, fără dificultate, de la suspinul văcărescian la extazul mistic al romanticilor. Filozofia lui este rezumată de versul : „Femeia este un înger, viața-i un suspin". În marginea ei, stilul confesiunii variază : cînd solemn mitologic, cînd cordial, blînd mustrător. Limbajul cel mai elocvent pare a fi, și la Alexandrescu, *tăcerea*. Ochii îndrăgostitului „înoată în tăcere", durerea în amor, „e mută cu deznădăjduirea". De aici vine refuzul limbajului ca expresie a emoției puternice.

„Adio ! N-am cuvinte“ este supremul elogiu adus inefabilului feminin. În stilul lui tenace, Alexandrescu pune de mai multe ori tăcerea să vorbească : „A le simți poci numai ; a le descri mi-e greu“, „de-aveam cuvinte...“. Are, bineînțeles, cuvinte din belșug, dar o figură veche în retorica poeziei recomandă limbajul tăcerii. Cînd limba rămîne mută, vorbesc ochii. Privirea devine mesagerul focului interior :

„Și amorul cu mîhnire
Te privește și suspină“.

O privire *mîhnită,* menită nu să seducă „obiectul de iubit“ (nu există o strategie a seducției în poemele lui Grigore Alexandrescu, pentru că faptele sînt dinainte hotărîte, poemul vine în urma evenimentelor), ci să exprime doar o „mirare“, o emoție discretă, un chin care rareori se dă pe față.

Figura liricii erotice a lui Alexandrescu este *așteptarea.** Există o întreagă „scenografie a așteptării“ (Barthes) și ea cuprinde toate fazele : de la starea mîniei virile la resemnarea în *prietești.* „Obiectul de iubit“ este la Alexandrescu nedeterminat : un nume (Eliza, Nina), o emoție, o așteptare, multe sfaturi și... atît. Cînd se decide să-i facă portretul, poetul recurge la imagini celebre (și inconsistente) : „zîmbirea-i cerească“, suflarea ei „bălsămește“ aerul, figura radioasă duce gîndul la Aurora, „nimfă de soare“. În alt loc femeia este „fiica Armoniei“, „o tînără sor“ etc. Poetul descrie nu atît femeia cît frumuse-

* Despre poezia erotică a lui Grigore Alexandrescu vezi și studiul : *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu* de Mircea Angelescu, Minerva, 1973.

ţea feminină, cea fără de nume („un dar, ce nume n-are / în limba muritoare"). Cîteva însuşiri, totuşi, din sfera entităţilor inefabile : armonie, un „ce melodios", glasul ca un „imn misterios" (auzit „în depărtare" căci poetul percepe totul de la distanţă, evită apropierea, intimitatea cu obiectul de iubit), apoi : dulceaţa, tinereţea, blîndeţea, eleganţa, „flacăra privirei", „graţia zîmbirei" şi, în fine, posibilitatea femeii de a goni din preajma-i durerea *(Frumuseţea)*.

Femeia care uneşte aceste calităţi are dreptul la „numire", dar, ca şi divinitatea, ea nu se poate numi decît prin ea însăşi. Poetul îi spune, printr-o imagine, „icoană-a fericirii". Alte referinţe sînt tot atît de vagi, imateriale : inima ca o liră, „silf ce vine pe raza unei stele", „zambila primăverii" ce împarte „desfătător miros", albeaţa şi delicateţea crinului etc.

Să urmărim puţin tehnica aşteptării la Gr. Alexandrescu. Ca şi parfumul zambilei, „fiinţa de iubire" se simte de departe. Pasul uşor „abia se însemnează" pe iarba mlădioasă, privighetoarea o ia drept trandafir, zefirul sărută fruntea graţioasă, florile grădinii o privesc cu pizmă, în făptura ei se unesc „cu graţie cerească" garoafele şi crinii *(De ce suspin)*. Gr. Alexandrescu are preferinţă, se vede limpede, pentru domeniul floral. O predilecţie manifestă poetul şi pentru îngeri, flori ale cerului. Acestea sînt chemate în poem pentru a da o dimensiune a perfecţiunii. O perfecţiune imaterială, o graţie ce nu se vede, se presimte doar.

Presimţirea (aşteptarea) poate lua forme teribile, antrenînd un peisaj de întunecimi grandioase (în *Suferinţa)*. Mai întîi locul (spaţiul) aş-

teptării : în întuneric, sub un cer „întărîtat" și într-o natură zguduită de o mînie sălbatică. Este faza furioasă, devoratoare a așteptării :

„La umbră,-n întuneric, gîndirea-mi se arată,
Ca tigrul în pustiuri, o jertfă așteptînd,
Și prada îi e gata... De fulger luminată,
Ca valea chinuirei se vede sîngerînd."

Așteptarea stimulează (în poemul cu același nume) o meditație mai senină și o emoție mai fin caligrafiată. Timpul așteptării e tot noaptea, o noapte fără tăcere : „totul se mișcă". Simțurile se deschid enorm, urechea aude căderea unei frunze, ochiul vede umbrele înșelătoare :

„Acesta este ceasul... sau cel puțin sosește,
Dar ea unde să fie ? De ce nu se ivește ?
Minuturi fericite sînt oare de pierdut ?
Foarte puține omul în viața lui are !
Se auzi un sunet... Să ascult... mi se pare...
Nu e nimic ; o frunză în vale a căzut.

Noaptea în aste locuri n-are de loc tăcere ;
Totul se mișcă, umblă, dar toate sînt părere ;
Vîntul, umbra mă-nșală, cînd crez a o vedea.
Luna aci s-arată, aci iar se ascunde :
Abia cîteodată întunecul pătrunde,
Și norii înainte-i se pun ca o perdea.

Poate că și ea are o tainică-ntîlnire,
Poate că stăpînită d-asemenea simțire
Pășește-nvăluită în umbra unui nor.
Chiar în acele sfere care au ceresc nume,
Poate-amorul domnește ca aerul în lume :
Cu ce drept omul singur să fie simțitor ?"

Neliniștea nu împiedică pe poet să introducă tema lui morală, obsedanta temă. Nădejdea vine,

acum, din partea iubirii. Amorul poate aduce uitarea soartei rele, a „curselor viclenești" ale vieții, amorul liniștit poate da fericire... Pentru un romantic acestea sînt niște noțiuni prea conformiste. Gr. Alexandrescu nu se sfiește însă să gîndească, în ceasul slab al așteptării, la o fericire bazată pe tihnă, la „un drum fără primejdii"... Apariția umbrei iubite pune capăt acestor gînduri burgheze. Momentul sacru a trecut. Poemul nu merge mai departe, imaginația s-a epuizat în „presimțirea" obiectului erotic. Depărtarea a fost (pentru poezie) fecundă, apropierea interzice confesiunea. Ca și în poemele de meditație istorică, numai distanța dă consistență reveriei. Numai străbătînd un spațiu vast, ochiul vede un palat osianic în niște modeste ruine. Asemeni în poeziile de dragoste : așteptarea presupune o *absență*, o *îndepărtare* care provoacă o veritabilă euforie. Euforia încetează cînd pașii se apropie :

„Din frunza-ntunecată a pădurii vecine,
Se întinde o umbră... cineva parcă vine...
Părere-nșelătoare, și-acum mă amăgești ?

Dar nu, văz o ființă... spre mine-naintează...
Să m-arăt... de vederea-mi ea nu se spăimîntează ;
Un strein pe aicea sfială ar avea.
Ea pășește, ia seama... o auz că șoptește.
Negreșit e femeie... Ce zice ? Mă numește !
Pieptul, inima-mi bate : aceasta este ea".

Acesta este momentul inaugural, și cel mai puternic liric, al iubirii în poemele lui Gr. Alexandrescu. De el se leagă o promisiune de fericire.

Figura aşteptării este, în fond, o figură a promisiunii de plenitudine, a speranţei de salvare. „Nădăjduiesc într-însul", zice poetul, în meditaţiile lui reci despre amor. Starea de plenitudine este însă scurtă, extazul se concentrează într-un minut : „minutul cel încîntat", „minutul cel dorit" *(Nu, a ta moarte...)*. Înainte de acest minut fericit este aşteptarea, după el reapare soarta geloasă („jaluză d-al meu bine făcu nenorocirea un semn şi te pierdu..."). În acest limitat timp de „delir", de fericire la care participă şi puterile cereşti, îndrăgostitul trăieşte o clipă de intimitate, îndrăzneşte să-şi apropie „obiectul de iubit". O apropiere prin intermediul privirii :

„Văzui pieptul tău tînăr bătînd de turburare,
Subt vălul ce sălta ;
Te privii în tăcere ; cunoscuşi a mea stare,
Văzuşi puterea ta...".

O comunicare trecută deja în amintire („dar depărtat de tine"), intrată din tăcerea emoţiei în tăcerea timpului. Gestul cel mai îndrăzneţ de intimitate în lirica erotică a lui Gr. Alexandrescu este sprijinirea frunţii pe pieptul tremurător al femeii. Dar şi acest curaj este o faptă a trecutului :

„Minutu-acela-n veci mă munceşte,
Ca o sentinţă e-n mintea mea ;
De ating fruntea-mi, simţ că svîcneşte,
Focul din sînu-ţi arde în ea."

Un extaz retrăit, o plenitudine ce vine din amintire, un minut pe care l-a înghiţit deja timpul. Numai aşteptarea este descrisă de poet la pre-

zentul indicativului. Un prezent în care introduce, totuși, trecutul (biografia, loviturile soartei...).

La celălalt capăt al retoricii amoroase se află *prieteșugul* : figura renunțării cordiale, a eșecului acceptat cu resemnare. La Bruyère considera că nu există o posibilitate de împăcare între iubire și prietenie. Drumurile lor sînt diferite : „l'amour et l'amitié s'excluent l'un l'autre [...]. L'amour commence par l'amour ; et l'on ne saurait passer de la plus forte amitié qu'à un amour faible" *(Les caractères)*. Prieteșugul este pentru moralistul Alexandrescu o promisiune de împăcare, o ultimă promisiune bazată pe o substituire de sentimente. Tinereţea trece, nebuniile dragostei rămîn în amintire, amorul se salvează (ce poate salva) în prieteșug :

„Apoi cînd vremea va trece
Peste-a inimii căldură,
Cînd din hora încîntată,
Ce viața ta coprinde,
Cu o față întristată
Grațiile s-ar desprinde,
Cînd odată și-or lua zborul
Tinerețe, bucurie,
De-i pofti atunci amorul,
L-om numi o nebunie :
Îți voi fi prieten, frate,
Îți voi fi orce îți place,
Și de lume și de toate
Împreună ne-om desface."

Prieteșugul nu este numai o soluție a timpului, o figură a senectuții potolite, prieteșugul este și o cale de a ieși din starea de chin. O salvare prin schimbarea de regim a pasiunii : diminuarea voită a intensității, revanșa rațiunii

asupra sentimentului. Alexandrescu aspiră la starea de frăție cordială :

„A ! dacă-n astă lume ceva putea fi-n stare
S-aline, să adoarmă un chin sfîșiitor,
O știu, ar fi frăția-ți acea mîngîitoare,
Acel simțiment tînăr ce eu îți sînt dator.

E scump prieteșugul ce-nsuflă o femeie
Deprinsă a-l cunoaște, născută a-l simți ;
Și dulcele ei suflet, electrică scînteie,
Mîngîie orce suflet la care s-o ivi."

Între *așteptare* și *prieteșug* (între promisiunea de fericire pe care o dă așteptarea și promisiunea de supraviețuire a sentimentului într-o prietenie amoroasă) există numeroase nuanțe. Iat-o pe aceea, văcărească, a plăcerii în suferință, întărită de ideea morții :

„Să mor dar la picioare-ți ; să mor dar de plăcere
În ceasul cel din urmă s-auz că m-ai iubit,
Să strîng draga ta mînă, să simț a ta durere
Vărsîndu-se asupră-mi ca balsam fericit.

Și sufletu-mi atuncea pe buzele-ți să zboare,
Să ia un lung, un dulce, un vecinic sărutat ;
Din brațele-ți, din sînu-ți să treacă el în soare,
Să ducă la vecie plăcerea ce-a gustat."

Suferința ia forme aspre, „turbate" cînd cruzimea iubirii se unește cu cruzimea soartei *(Nu, a ta moarte)*. Lanțurile iubirii nu mai sînt purtate atunci cu bucurie, robul se revoltă și zguduie, ca leul, gratiile temniței :

„Eu lanțurile mele le zgudui cu mînie,
Ca robul ce se luptă c-un jug neomenos,
Ca leul ce izbește a temniții tărie,
Și geme furios."

Este figura contestației, dublată de figura dorinței (eminesciene) de repaos. În limbajul lui Gr. Alexandrescu, asta înseamnă a gusta pacea. Amorul este, acum, o sursă de nefericire : privirea întinde curse, lațuri, desfătarea naște amărăciune. Sînt patimi mai nobile, mai mari, mai vrednice pentru un bărbat decît amorul. În limbajul lui uscat didactic, Gr. Alexandrescu se întîlnește cu mizoghinul Schopenhauer :

„Amor care adoarme și legi și datorie,
Ce slava umilește, ce n-are nimic sfînt :
Antonie-i jertfește a lumii-mpărăție,
Și află un mormînt.

Nu sînt patimi mai nobili, mai mari, mai lăudate,
Mai vrednici să s-aprinză în inimi bărbătești ?
Nădejdi, viață, cinste, simțirile-nfocate,
Femeii le jertfești !

Crezi tu că pentru tine răsare sau sfințește
Acel uriaș falnic, al zilii domnitor ?
La patrie, la lume, la tot ce pătimește,
Nimic nu ești dator ?“

Figura contestației (figura promisiunii ratate și a aspirației spre altă formă de plenitudine : sentimentul *datoriei*, de pildă, sau alte patimi demne de o inimă bărbătească !), contestația, zic, mai apare o dată, într-un limbaj mai calm. Este contestația de după consumarea crizei erotice. O izbăvire tristă, o pace mohorîtă. Îndrăgostitul și-a regăsit „dreapta gîndire“, și-a regăsit și prospețimea simțurilor : liniștea interioară îi permite să redescopere *peisajul*, obnubilat pînă acum de pasiunea nimicitoare :

„La al tău zîmbet, l-a ta mînie,
A mea mîhnire sau bucurie

Nu pot nici creşte, nici a slăbi.
Crînguri stufoase, peşteri tăcute,
Fără de tine îmi sînt plăcute
Şi iar cu tine pot a nu-mi fi."

O pace, totuşi, provizorie, o contestaţie care ascunde deja promisiunea unei alte aventuri. Orgoliul viril al poetului („fălirea") îl împinge spre o nouă cursă a vicleniei feminine :

„După atîta cochetărie
Şi necredinţă şi viclenie,
În sfîrşit, Nino, simţ că trăiesc.
Inima-mi astăzi e izbăvită
D-acea robie nesuferită ;
Mai mult asupră-mi nu m-amăgesc."

Poezia *(Nina)* din care am citat este o imitaţie, însă imitaţia aduce elemente ce intră perfect în psihologia lui Gr. Alexandrescu. Un fapt este de observat : erosul provoacă o mai mare varietate în melancolia poetului. O varietate şi de *peisaj*, mai coerent şi mai personal aici decît în alte poeme. Motivele poeziei sale erotice le aflăm şi la alţii, sînt bunuri curente în literatură. Preluîndu-le, moralistul scrie un mic roman de amor, cu cîteva momente tipice pentru sensibilitatea romantică, precedînd, în unele nuanţe, pe Eminescu.

*

S-a pus problema dualităţii temperamentului liric al lui Gr. Alexandrescu, mai exact : oscilaţia lui între stilul poetic propriu-zis şi stilul didactic. Cei mai mulţi critici acceptă această despărţire. N. Iorga laudă spiritul satiric al lui Alexandrescu („fabula satirică e mai ales genul

şi puterea sa"), zicînd că melancolia este necunoscută acestui temperament „hotărît şi războinic". Şerban Cioculescu neagă ideea dualităţii („Grigore Alexandrescu nu e un adevărat temperament dual, oscilînd între cei doi poli ai axei sale morale ; liricul e la el accidental, am spune chiar nesubstanţial ; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvîntului, e permanent şi caracterizant"). G. Călinescu şi alţi comentatori caută liricul în producţiile spiritului didactic, văzînd, de pildă, într-un poem lipsit de mijloacele obişnuite de figuraţie lirică *(Anul 1840)* o personificare originală a ideilor „după o mitologie nouă, prin verbe cu sugestii de mişcări corporale" (G. Călinescu : *Gr. M. Alecsandrescu,* E.P.L., 1962).

Adevărul este că toţi poeţii din epocă scriu în mai multe genuri, că trecerea de la elegie la satiră este un fenomen curent. *Dualitatea* nu-i un simplu fenomen stilistic (specific fazei culturale a literaturii), dualitatea exprimă disponibilităţile spiritului întemeietor. Credinţa că *poezia poate spune totul* (idee atît de clar formulată de Ion Heliade Rădulescu) este răspîndită printre romanticii de la 1840. Gr. Alexandrescu nu face excepţie. Satirele, fabulele sale i-au adus o mare reputaţie. Discursul este, aici, mai unitar, tonul mai just şi mai variat (are dreptate Şerban Cioculescu), demonstraţia de idei mai strînsă, mai directă, talentul de a figura, de a alegoriza o idee morală e remarcabil. Talentul acela „înalt, sever, concentrat", pe care îl admira N. Iorga.

Ca să ne facem o idee despre sensibilitatea lirică a lui Grigore Alexandrescu trebuie să-i

citim, totuşi, şi celelalte poeme. Aici transpare mai limpede, în ciuda limbajului mai impur şi a prezenţei, stăruitoare, a modelelor, felul lui de a gîndi şi de a construi poezia. Poezia nu vorbeşte, întîi, despre o singură temă. Discursul cuprinde, de regulă, mai multe discursuri. Între ele, unul este, inevitabil, de ordin etic. O etajare strictă a discursului se observă în poemele lui Gr. Alexandrescu : întîi descripţia (fundamentul, cadrul), apoi meditaţia (tema morală), confesiunea (tema firavă, subţire, a *eului),* după care urmează încheierea, care poate fi de două feluri : revenirea la descripţia iniţială (sugestia eternităţii naturii) sau reluarea temei morale printr-o *morală* formulată în termeni mai generali. Primul nivel (cadrul, fundamentul) are rolul de a pregăti obiectele pentru poezie. În limbaj modern : înainte de a intra pe scenă, obiectul trece prin cabina cosmeticianului. Iese, de aici, *mărit, înălţat,* cu un sensibil apetit pentru vastele perspective. A se lăsa „perspectivat", a căpăta vocaţia proiecţiei, propensiunii, iată calitatea cea mai importantă a unui obiect.

Introdus în poem, obiectul este lăsat deoparte pînă ce tema morală se consumă. Poemul trece, în acest timp, de la regimul grandorii, de la tonul înalt, de o pasionalitate lipsită de căldura intimităţii (imitaţii, modele prea vizibile...), la climatul de uscăciune al demonstraţiei morale, pentru a căpăta, în scurtele fragmente confesive, un accent de pasionalitate mai sinceră ş.a.m.d.

Există, negreşit, o *dualitate* în versurile lui Gr. Alexandrescu, nu aceea de ordin stilistic şi temperamental (nu pe aceea o avem acum în

vedere), ci o dualitate care exprimă o contradicție insuportabilă : aceea dintre conceptul moral și conceptul ideologic (să le spunem astfel). Nimeni n-a observat că acest reformator moral, *meliorist* (cum îi zice E. Lovinescu) are, cînd este vorba de sine, sentimentul unei negre predestinări. Versul : „și trăiesc în durere ca-n elementul meu" exprimă filozofia lui de viață. Gr. Alexandrescu se crede predestinat durerii („închinat durerii"), aruncat într-o lume străină („străin în lume, lipsit de orice bine"), făcut să cunoască mereu gustul lacrimilor și desfătarea plînsului. Poetul care anunță nașterea unui timp mai bun crede că „tot ce e-nalt cade" și piere. Apare, astfel, o nepotrivire între morala omului și vizionarismul poetului. Viitorul este construit pe o mare decepție. Voința de *înălțare, mărire* a obiectului este frînată de irepresibila, inepuizabila dezamăgire.

Se pune astfel întrebarea dacă Gr. Alexandrescu nu-și construiește, sub influența literaturii, o „morală" decepționistă. Pentru mentalitatea lirică a epocii a suferi este un titlu de noblețe. Poetul *Anului 1840* nu-i unicul proprietar al decepției. Interesează, în fond, mai puțin dacă morala este făcută sau dacă poetul se naște cu ea. Importantă este *morala exprimată*. În versuri, ea dă dualitatea de care aminteam înainte : o ramă neagră în jurul lucrurilor, un obstacol serios în calea vizionarismului, idealismului recomandat de poet. Așadar : *figurile energiei* (transformatoare, vizionariste, „melioriste") suportă în poemele lui Gr. Alexandrescu concurența *figurilor conservatoare, demoralizante* ale spiritului moral. Un avînt și

o stingere, o *înălțare, mărire* și o învăluire, înlănțuire a obiectului atunci cînd obiectul intră în teritoriul decepției : acestea sînt ritmurile poemului, aceasta este alternanța discursului, *nestatornicia* poetului în statornica lui tristețe.

În *Epistole, satire, fabule,* tensiunea dintre cele două planuri aproape că dispare. *Peisajul* este eliminat (afară de o critică a peisajului pastoral în *Epistola* către Ion Cîmpineanu), elementele sensibile rămîn ascunse, fantezia caută alte mijloace pentru a personifica o idee. Din punctul de vedere al analizei noastre, ele nu oferă prea multe șanse. Obiectul intim este o abstracțiune, spațiul securizant nu apare pentru că spiritul creator se confruntă, acum, nu cu un număr de elemente din universul material, ci cu un număr de noțiuni, categorii morale și sociale. *Figurile* spiritului, strategia lui pot fi în continuare urmărite, însă cu puține rezultate care să intereseze, cu adevărat, acel mod specific de apropiere a universului dinafară, propriu oricărui poet. Sînt texte cu multe aluzii, dar fără subtexte. Puține nuanțe scapă rațiunii ordonatoare. Poemul trăiește la suprafața lui, mesajul este manifest, figura unui discurs se constituie de obicei dintr-o juxtapunere de judecăți morale (simple sau dezvoltate) : „să stăpînim durerea care pe om supune", „Eu nu îți cer în parte nimica pentru mine", „Politica adîncă stă în fanfaronadă" etc. Mitologia nouă, verbele „cu mișcări corporale", de care vorbește G. Călinescu, nu pot fi determinate, în fond, decît prin alte abstracțiuni. „Corporal" înseamnă, aici, personificare, atribuirea de însușiri morale abstracte unor noțiuni, concepte.

Asta nu înseamnă că poemele sînt fără valoare. Dimpotrivă, poemele se reţin mai uşor prin caracterul sentenţios şi muzical al versului. Versuri discursive : discursul liric se are pe sine ca obiect. Retorica elimină imaginaţia materială. În poem se instalează un climat de uscăciune şi gravitate, alternat (în *Satire, fabule)* cu acela al bonomiei şi sarcasmului. Fantezia se pune în slujba unei idei şi se lasă acaparată de ea. Discursul liric devine, în totalitate, ideologic (moral) sau alegoric (moral prin intermediul unei fabule).

Grigore Alexandrescu renunţă la acea antecameră a poemului prin care treceau obiectele: noţiunile sînt introduse acum direct în poem şi scopul nu mai este *mărirea, înălţarea* lor. Virtutea se dispensează de decorurile grandioase. Ea stă, mustrătoare, palidă, ireductibilă, în umbra poemului şi se hrăneşte cu pîinea ascezei. Din cînd în cînd, descinde în saloanele epocii şi atunci obrazul (şi limbajul) ei se mai colorează.

VIII. Dimitrie Bolintineanu. «Simţualismul» şi teroarea retoricii

„Iar poetul ei cel tînăr o privea cu îmbătare,
Şi din liră curgeau note şi din ochi lacrimi amare —
Şi astfel Bolintineanu începu cîntecul său."

M. Eminescu

Cu productivul, inegalul D. Bolintineanu, poezia română se deplasează spre *sud*, spre zona orientalo-mediteraneană, acolo unde se amestecă miturile. *Florile Bosforului*, *Macedonele*, puternicul poem *Conrad* inventează un spaţiu liric în care natura este magică şi pasiunile ating forme de delir. Eminescu va duce lirica română, prin cultură şi imaginaţie, spre nord, spre miturile borealice. Cu mai puţin talent şi cu o spiritualitate redusă, Bolintineanu îl precede în ambiţia de a depăşi graniţele inspiraţiei locale, dar într-o direcţie contrară. El are în faţă cîteva modele romantice (Hugo, în primul rînd), are şi o biografie care-i îndreaptă fantezia spre sudul mirific unde, după cum singur spune :

„Cer, pămînt, eter şi lună,
aiurează, se-nfior."

Este greu şi, în fond, fără prea multă importanţă, să deducem din aceste poeme atinse de vreme ce reprezintă imitaţie şi ce aparţine inspiraţiei originale. Bolintineanu ia subiecte de unde găseşte, le adaptează cu uşurinţă, inventează subiecte noi, le repetă, le nuanţează, totul în mare grabă, cu uşurinţă, fără complexe.

Nu se gîndește deloc la dificultățile poeziei. Nici la dificultățile, nici la esența ei. „Poezia — scrie el într-un loc — este poezie. Iată tot ce se poate zice, precum Dumnezeu este Dumnezeu." Nu-și pune, în consecință, problema de a defini arta, nu este tulburat de originile ei sacre, nu vrea să scrie o gramatică a limbii române, nu pune niciodată în cauză limbajul. Are o singură exigență : poezia să fie „naturală, simplă, adevărată", ceea ce vrea să spună că poezia trebuie să vie din inimă, nu din cap (cfr. *Poezia română în diverse epoce,* 1868). Față de Grigore Alexandrescu, care se plînge tot timpul de imperfecția limbajului și se lasă terorizat de retorică, Bolintineanu reprezintă cazul poetului spontan și neglijent, încrezător pînă la inocență în puterea talentului. Paul Zarifopol îl prezintă în acest sens : „un scriitor de bunăvoință. Un prea zelos umplutor de cadre [...]. A scris de toate, cu o fertilitate inocentă, nepăsătoare [...], masă literară ieșită dintr-o ușoară și neobosită bunăvoință" (*Revista Fundațiilor Regale,* nr. 5, 1936) — și criticul mizantrop nu greșește prea mult. Numai că inocența, bunăvoința, spontaneitatea se bizuie la Bolintineanu pe instinctul său liric. Disprețuiește regulile în artă („A strînge arta-n reguli credea că-i o sclavie" — *Conrad)* și, cum spune un bard din poemele lui, el cîntă :

„Cum fîșîie plopul, cum vîjîie valul,
Cum vuvue un vînt" *

* D. Bolintineanu, *Poezii,* cu o prefață de D. Păcurariu, Minerva, 1971. Pentru repere critice vezi *D. Bolintineanu, interpretat* de... Cuvînt înainte, antologie de texte, cronologie și bibliografie de D. Păcurariu, Ed. Eminescu, 1974.

adică după ureche, atent la sunetele materiei, în ignorarea deplină a ştiinţei de a versifica. Bolintineanu nu-i, cu toate acestea, nepăsător faţă de legile armoniei în poezie. Citind pe Grigore Alexandrescu, este nemulţumit de incorectitudinea metrică a unor versuri, zicînd că acolo unde nu este formă nu este nici cugetare : „versurile şchioapătă ca un cal lînced, rămîn în gît...“

Bolintineanu este, în fond, un „simţualist“, simţualismul fiind, dacă-i traducem bine formula, o manifestare liberă a emoţiilor. Heliade, Alexandrescu, Alecsandri vor să zăgăzuiască, prin retorică, dialectul nostru proliferant, Bolintineanu lasă simţurile să vorbească, nu meditează prea mult (ca să nu zicem deloc) la greutăţile limbajului, prinde după ureche *sun*-urile divine şi ochiul lui întîrzie cu voluptate pe lucruri. Este primul poet cu o mentalitate integral romantică. Miturile clasice intră rar în poezia lui şi, cînd intră, spaţiul exotic le sugrumă. În *Conrad* ruinele sacre sînt acoperite de o vegetaţie nebună, ţărmurile Greciei se pierd într-o ceaţă *azuree*, peste statuile vechilor zei pluteşte un aer îngreuiat de „prefumuri“ de roze şi ambrozie.

„Simţualismul“ îl duce către aceste zone incontrolabile în care imaginaţia îşi inventează propriu-i univers. Un univers artificial, cu multe elemente de pitoresc, luate în cea mai mare parte din literatură („reverii neputincioase, turci de carnaval“... zice, mînios, N. Iorga). Poezia lui Bolintineanu este, într-adevăr, în stratul ei de suprafaţă, un triumf al convenţiilor, o sinteză de clişee, o învîrtire înnebunitoare de formule suave, mai ales în versurile erotice. Însă, dacă dăm deoparte aceste în-

gălbenite flori de hîrtie ceruită, aflăm alt strat în care imaginaţia este autentică şi originală. Cîte un vers-două, o imagine inedită, ne fac să ne gîndim (critica s-a gîndit de mult !) la Eminescu şi Macedonski. Acel „parfum de roze şi ambrozie" sau valurile de *aur, mărgăritare, purpură, roze* şi *diamant,* revărsate din cerul zilei de *amarant* (comentate de I. Negoiţescu) anticipează pe parnasienii, estetiştii, coloriştii noştri. Selectate, curăţite de praful unui retorism insuportabil (căci, ignorînd Retorica, Bolintineanu este, poate, poetul cel mai retoric din secolul al XIX-lea !), imaginile lasă să se întrevadă un mod particular de a privi şi de a asculta.

Evidentă este senzualitatea *(simţualitatea)* lor, clară este tendinţa poetului de a intimiza obiectele, de a le introduce într-un spaţiu al inocenţei şi suavităţii. Tendinţa de a diminutiva totul, cu efecte atît de rizibile adesea, dezvăluie o mişcare mai gravă a spiritului liric şi ea poate fi definită prin încercarea de a aduce lucrurile la starea de puritate matinală. Încercare bizară, contrară notei de senzualitate, aerului greu de alcov, pastei groase din poemele acestea în care pasiunile tind spre desfătare şi răsfăţ. Însă acesta este Bolintineanu : contradicţia este regula lui, nonsensul este sensul limbajului său. Violenţa caută în *Florile Bosforului* şi alte versuri complicitatea diafanului. Senzualitatea orientală, reputată prin rafinamentul ei complex, tinde spre „farmecul virginal"...

Dar să revedem, mai cu luare-aminte, *peisajul* său, spaţiul liric pe care îl creează această imaginaţie destrăbălată în dorinţa de a-şi purifica obiectul. Există, în fapt, mai multe peisaje în poezia lui Bolintineanu. Cel din primele

versuri *(O fată tînără pe patul morții)* nu se remarcă prin nimic. Crin, plîngeri ca un „prefum de noapte", lumina ce moare-n „sînul nopții", „buze de rouă", plăceri molatice, argil molatic, filomela și moartea dulce — arată tendința de a senzualiza elegia, în spiritul, dealtfel, al romantismului minor. Poetul este mai imprudent confesiv decît contemporanii lui, glasul trece, mai sincer, mai expus la ridicol, printre imagini poetice obosite. Este o explicație pentru faptul că lîngă impresia de platitudine, de galanterie trivială, avem, totuși, sentimentul că o sensibilitate nouă își face greu loc, dar își face, în versurile tînărului Bolintineanu.

În *Florile Bosforului, Macedonele, Conrad,* sunetele, culorile ei se percep mai ușor și ele ne duc spre un univers liric pe care îl putem determina. Universul se constituie dintr-o suită de „tablouri desfătătoare" și de portrete (îndeosebi feminine) în care nota dominantă este frumusețea pură a liniilor. Totul este *dulce, alb, blînd,* omul și elementele materiale tind spre răsfăț, o moliciune *dulce* și *dalbă* ne întîmpină îndată ce deschidem poarta acestui serai poetic. „Simțualismul" lui Bolintineanu ia forme violent diafane, patria lui imaginară este, prin excelență, o patrie a parfumurilor, culorilor și pasiunilor ce tind, repet, spre starea lor virginală. Senzualul, molaticul sîn este totdeauna în poezia lui „vergural", ochiul „vede dulce", *răsfățurile* care, prin natura lor, presupun un exces, o tulburare a simțurilor, răsfățurile sînt mereu *dulci* și *dalbe* la Bolintineanu. Pasiunea nu-și accelerează ritmul și nu tinde, în poezia lui, spre acea stare de amplitudine și tensiune vecină cu dezastrul, pasiunea merge, dimpotrivă, spre pu-

ritatea inițială, eliberată de orice formă de dramatism. Există o amplificare a sentimentului, dar una ce-l purifică și-l împinge spre zona în care visceralul nu are acces. O amplificare prin *degradare*, o purificare prin scoaterea obiectului erotic de sub stăpînirea simțurilor. Bolintineanu ține erosul la ușa *„chioșcului"*, haremului, iar, cînd îl lasă să intre, îl elimină numaidecît printr-o moarte violentă (strangulare, înecarea eroului imprudent).

Peisajul se constituie din astfel de elemente (luate din mai multe universuri de percepție : Bolintineanu are intuiția *corespondențelor !)* care tind, curios, spre o voluptate a stingerii. Există, în poeme, o euforie a *albului*, o obsesie a virginalului din materie, o acumulare de moliciuni, jocuri, gesturi grațioase care se transformă repede într-o adevărată teroare. O isterie a albului, dulcelui, răsfățului etc. Spațiul liric este, în orice caz, copleșit de :

> ...„culori suave, magice, divine
> ce încîntă ochii, inima îmbăt"...

Bolintineanu părăsește *valea* romantică, nu rămîne fidel nici *stîncii* singuratice, mîndre, fantezia nu se leagă de cîmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului ; imaginația vrea să-și apropie o lume mirifică în care cerul, pămîntul și marea fuzionează și participă la o *existență virginală*. Cîmpul este „însmălțat", aerul „îmbălsămit", raza (lumina) „beată", femeile au fața albă ca mărgăritarul, gîtul de crin, ochii de foc, gura lor este un rubin grațios și mîna e subțire și *dalbă*. Pînă și singurătatea este în acest ținut o fantasmă dulce, ca

și durerea, melancolia, cuprinse, toate, de starea de delir a plăcerii. *Sun*-ul este, încă o dată, dumnezeiesc, luna doarme, amoroasă, peste un strat de roze și crini, sînii eroinei liliale sînt desfătători și parfumați ca niște „dragi grădine"...

Se observă la Bolintineanu efortul de a implica într-un chip mai direct sensibilitatea proprie în poezie și de a lărgi aria de referințe în sfera materiei. *Bosforul* său este un ținut în care se simte viața cosmosului, omul — „fiu al piericiunii", „mizeră țărînă" — are, aici, partea lui de desfătare. Clima este „prefumată" cadrul vieții — „superb, desfătător", cerul comunică în mod misterios cu apa și pămîntul într-o îmbătătoare simbioză :

„cer, aer, valul mării, e-o palidă coloră"...

Peste tot se simte freamătul corespondențelor secrete :

„cer, pămînt, eter și lună
aiurează, se-nfior...
. . . . . .
și aerul ce varsă răcoare, balsam, viață
îmbată-al nostru suflet cu magică dulceață"...

Putem spune, văzînd și aceste exemple, că figura poetică a lui Bolintineanu se bazează pe un permanent extaz, pe o programatică *îmbătare*. „Simțualismul" este conceptul care definește starea de beție în mijlocul unei naturi magice. O natură ce are, totuși, cîteva învelișuri materiale precise. O prețuire (o intuiție) specială are Bolintineanu, întîi, pentru elementele ei prețioase. G. Călinescu și, după el, mulți critici (demonstrația cea mai amplă o face I. Negoi-

țescu) au dovedit că autorul *Macedonelor* precede, prin gustul pentru pietrele rare, pe Macedonski și pe parnasienii noștri. Pietrele sînt, negreșit, decorative, smălțuiesc versul, dar gustul ornamentației (foarte pronunțat la Bolintineanu) traduce și un simț mai adînc al materiei în formele ei pure. Între ele, *rubinul, diamantul, porfirul* sînt cele mai răspîndite. Vin, apoi, *ivoriul, aurul, cristalul, porțelanul dalb* și alte materii prelucrate, cum ar fi *cupa* în care rîde „vinul cu spume-mbălsămite"... Nu lipsesc coloanele, bolțile „poleite d-aur și rubin" și, încă o dată, stîlpii de porfir, umerii îmbrăcați în diamante. Un corp, o pasiune, un peisaj — pentru a fi cu adevărat frumoase, poetice — trebuie să fie strălucitoare. Arta începe de la un anumit grad de *strălucire*. Într-un efort de sinteză a regnurilor, Bolintineanu pune la un loc rozele și briliantele în bătaia muzicală a valurilor :

„Valurile de roze, mărgăritare,
Rîuri de aur și de briliant
Ziua revarsă fără-ncetare
Din cornu-i vesel de amarant..."

Corespondentele lor florale sînt *amarantul, roza* și *crinul. Roza* este floarea preferată a lui Bolintineanu. Nu roza mistică a lui Nerval, ci roza profană, „drag simbol al vieții". *Crinul,* introdus în toate comparațiile, are deja o tradiție în poezia română. Bolintineanu îi alătură totdeauna iedera *dulcelui* („Un corp dulce ca un crin", „dulce crin din Iemen") sau pe aceea, mai abstractă a *frumosului :* corpul ei „un crin frumos"... Crinul devine, la rîndul lui, un determinant de preț pentru obiectul erotic : gîtul,

corpul, sînul (îndeosebi sînul) primesc atributele aristocratice ale crinului :

„adu-mi sînul tău ca crinul
Unde dulci dorințe cresc"

oftează poetul și, tot el, în delirul adorației, vorbește de o vale umbroasă unde se oficiază ritualuri sacre :

„Peste sînul tău de crin
E o vale ce pătrunde
Sau o umbră ce-o ascunde,
De mistere loc divin !"...

Roza, amarantul, crinul ne introduc în altă sferă a naturii, aceea imaterială a parfumurilor : natura „odorantă", „aerul îmbălsămit", lumea volatilă a „prefumurilor" („profumurilor") care acompaniază actele lirice esențiale. Parfumul este unul dintre elementele nutritive ale *beției*, un drog fin care provoacă imaginația. Acolo unde este iubire, plăcere, mister este în preajmă totdeauna un *dulce prefum* :

„Să se verse dulci prefumuri
În cămara de misteri !
Crinul, roza să-ncunune
Patul dulcilor plăceri"...

Spațiul virginal, acela în care înfloresc pasiunile tinere, este un paradis al parfumurilor. Cerul, floarea, Cythereea revarsă din fragede cupe vapori de parfumuri („prefumul voluptății în aer revărsase"), portocalul parfumează „linul vînt", în fine, sînul, *suspinător* și totdeauna dulce în poezia lui Bolintineanu, se topește în „noaptea parfumată". Marea este principalul

furnizor de substanţe odorante : Conrad soarbe cu nesaţ „prefumu-/i/ dulce" şi-şi spală gîndurile negre în efluviile aromitoare ce însoţesc voiajul său în jurul insulelor greceşti.

Toate corpurile din cele trei universuri (uman, vegetal, animal) exală parfumuri dulci, discrete şi efectul lor imediat este *dezmierdarea.* „Sorbirea" deschide porţile voluptăţilor secrete. Natura bosforiană este, în egală măsură, incitantă şi sedativă : încîntă privirea, dezmiardă urechea, măreşte apetitul pentru voluptate, copleşind, în acelaşi timp, sufletul, moleşindu-l, silindu-l să se retragă din vîrtejul vieţii exterioare. O pleoapă grea cade peste materia în fierbere. Un ochi dedat cu perversiunea plăcerii se deschide în interiorul acestui „eden al lumii" în care îşi plasează Bolintineanu subiectele lui poetice.

*

În calea tuturor stă, strălucitoare şi voluptuoasă, *marea.* Bolintineanu este primul nostru poet marin. Primul, vreau să spun, pentru care marea este şi altceva decît un element de comparaţie : este un obiect liric, un obiect de contemplaţie, un *peisaj* interior. Peisajul începe prin a fi un cadru : scenă de cruzime pasională, mijloc de evaziune, spaţiul unde erosul află un regim de plenitudine. Marea este, în fine, şi locul unde se sfîrşeşte, de regulă, aventura : mormîntul îndrăgostiţilor fugari. Tînăra sultană Leili fuge pe mare cu Ali-bei şi moare, bucuroasă, cînd află că moartea poate s-o unească, în eternitate, cu dulcele-i amant *(Leili).* Cîşlar-agă dă Rabiei, sultana favorită a lui Mahomed al IV-lea, o rivală ce „arde-n frumuseţe lumească

și divină", și sultana face ca tînăra baiaderă să piară în mare *(Rabie)*. Scenariul se repetă în alte poeme : întîlnirea amanților, fuga, urmărirea și pedepsirea celor care nesocotesc legile haremului.

Marea este mormîntul pasiunilor tinere și imprudente. Este, totodată, promisiunea unei reîntîlniri, promisiunea unei răscumpărări în altă existență, mai pură, virginală, desfătătoare... O piedică (o imensă piedică) și o libertate care duce la curmarea, prin violență, a iubirii. Marea devine, astfel, la Bolintineanu o metaforă-cadru, o metaforă-matrice, spațiul imaginar în care extazul și moartea stau în aceeași barcă.

Există însă și o altă imagine a mării în *Florile Bosforului, Conrad* și alte poeme, dedusă dintr-o intuiție mai precisă a materialității, fluidității ei. Imaginea nu este desprinsă cu totul de modelele literare, însă senzația freamătului acvatic, jocul acela superb al delfinilor care „treheră" valurile, pulberea argintoasă a peștilor, toate acestea vin dintr-o imaginație mai vie și mai personală. Marea este, dealtfel, obiectul cel mai puțin convențional din poezia lui Bolintineanu. Să urmărim cîteva din atributele lui. Întîia însușire este transparența. Marea este „azurie" și, privită de aproape, se vede lucrarea dumnezeiască :

„O pulbere-argintoasă de mii de peștișori,
Frumoase mozaice, divine, infinite,
Ce schimbă-ale lor forme bizare, strălucite !
Ce ne amintă încă p-al vieții autor,
Făcînd ca să se uite durerea ce dărîmă !"

și efectul ei este desfătarea care șterge contururile aspre ale lumii. Desfătător, cu efecte puri-

ficatoare, este și tabloul cu delfinii care însoțesc, într-un joc nebunesc, pe îndrăgostiții fugari : „Iar delfinii sprinteni trec ușori prin valuri urmărind caiacul și al lor amor". Imagine superbă ce ne face să uităm stîngăciile versului, răsturnările acelea de topică atît de ridiculizate de comentatori. Marea este un element euforizant. Înspumată sau lină, ea îmbată simțurile, provoacă imaginația. Nașterea lumii din apele Bosforului este primită cu o vie senzație de beție albă, o copleșire dulce a ochiului :

„Din azurul mării luna naște plină,
Ochiul vede dulce discul aurit
Și prin albe valuri pare și dispare
Ca surîs ferice p-un chip suferind ;
Ochiul se îmbată : vă uitați pe mare,
Valul alb de spumă trece clocotind...

Ce, treherat de delfini cu aripe lucioase,
Revarsă ici și colo torente de fosfor"...
. . . . . .

Într-un poem, marea este *cristalină,* în altul geme cu turbare și se despică în fața corabiei fragile. Însă, indiferent de stare, calitatea ei fundamentală *(lucirea)* rămîne neschimbată. Privind-o, ochiul este fascinat și, pentru a întări senzația de plăcere, poetul nu uită să alăture *lucirii* un atribut de preț : *grațios,* aflat, cum se știe, pe treapta de sus a ierarhiei poetice a lui Bolintineanu. *Lucirea grațioasă* indică starea maximă de încîntare a privirii :

„Unda se despică, geme cu turbare ;
Valurile aspre cresc și se topesc ;
Niște late cercuri se răsfrîng pe mare
Și la focul lunii grațios lucesc."

Mai toate imaginile mării sînt *imagini ale privirii*: transparența, strălucirea, forfotul colorat de sub apă, mozaicul cîrdului de pești, „splendida țărînă" scînteietoare indică o progresivă îmbătare a ochiului. Sîntem departe de imaginea stihială a mării. La Bolintineanu, marea este un element benefic, regenerator și, cum s-a văzut, o energie ce provoacă în permanență delicii sublime. Indiferent de natura subiectului, marea este pregătită să primească în haine de sărbătoare aventura:

„Marea își încinge fața-i încrețită
Într-un brîu de aur dulce o privi"...

O sugestie de corespondență cosmică aflăm în începutul și sfîrșitul unui poem în XV părți *(O noapte de amor)*. Marea participă, aici, la o existență universală, aburii ei se pierd în eter, soarele se scufundă în materia *azurată*, parfumurile uscatului se îmbină cu acelea ale mării. Efectul este îmbătarea simțurilor:

„În fundu-acestui cadru ce ochii ne îmbată
Eterul și cu marea unesc azurul lor;
Iar soarele ce-apune, pe marea azurată
Revarsă-n fluviu d-aur, măreț, dezmierdător!
Pe luciu orizonte, acolo unde cerul
Cu marea se îmbină, apare luna blînd,
C-un pas ușor pătrunde din ce în ce eterul;
Și stînca se-nvelește sub umbre, negurînd.
Îmbălsămitul aer ce cîmpul răspîndește,
Cu aerul de mare s-amestecă plăcut;
Sub malul singuratic un val abia mugește;
Zefirii dulci aleargă și undele sărut",

nașterea unei *voluptăți sacrale* („suflarea-mi cu suflarea-ți cerească, îmbătîndă"), pierderea simțului realului, topirea într-o flacără divină.

În acest decor sincretic („eden al lumii") pare a se situa spaţiul securizant al lui Bolintineanu. În „fundu-acestui cadru" care uneşte parfumurile şi culorile pămîntului şi ale apei, simţurile ating pragul de sus al beţiei, iar poezia (transformată într-o componentă a realului) găseşte izvoarele ei nutritive. Cadrul mai este evocat într-un loc *(Mehrube)* într-un chip aproape programatic :

„Ăsta e Bosforul d-unde s-aripează,
P-al lor car de roze fragedele zori,
Din a cărui undă şi-a făcut mirază
Bolta azurată, aurînd de flori.
Ale sale fiice sînt strălucitoare
Ca stelele d-aur rătăcind prin nori ;
Dulcea frumuseţe este fugătoare,
Piere ca o rouă dupe dalbe flori.
Pe aici domneşte blînda poezie
Ce din cupa-i d-aur varsă drăgălaş
Un prefum de roze şi de ambrozie
Care-mbată dulce sufletul gingaş.

E-ora cînd tresare lina Propontide
Sub al aurelii tinerel sărut,
Scînteind la focul stelelor splendide
Semănate-n fundul cerului plăcut.
Colo se arată nişte insoliţe,
Strălucind la raza stelii lui Lial,
Astfel ca un negru cuib de aluniţe
Care încunună sînul virginal.
Muntele Olimpul cu a lui cunună
De ninsori eterne se zăreşte-n fund ;
Albele-i cosiţe strălucesc la lună,
Se răsfrîng pe sînul golfului profund.
Însă cadrul dulce, care ne răpeşte
Peste Propontide, se schimbă-n Bosfor :
Arta cu natura acolo s-uneşte
Să formeze cadrul cel mai răpitor."

Într-adevăr, acesta este *Bosforul* lui Bolintineanu : spațiu imaginar, compus ca un decor de teatru, printr-o sinteză a tuturor formelor de relief (forme *virginale*), strînse în jurul mării, centru iradiant, matricial. Poetul dă o sugestie despre natura artificială a acestui spațiu („aici domnește blînda poezie", „arta cu natura acolo s-unește"), însă indirect, fără a avea conștiința artificialului. Arta participă la viața materiei, în forma ei sublimă natura se unește, cum poetul zice, cu poezia, dînd impresia de măreție, formînd „cadrul cel mai răpitor".

Culoarea cadrului este dată nu numai de strălucirea elementelor fizice, dar și de toponimia și onomastica bizară și, în genere, de limbajul cu multe turcisme al poemelor. La o simplă lectură, privirea este surprinsă de numărul mare de cuvinte și denumiri străine spațiului nostru. În versuri e vorba de : Nihor, Iscudar, Marmara, Candili, Bogaz (Bosfor), Isar, Misir, Carsa, Ispahan etc. Eroinele poemelor se cheamă : Esmé, Fatme, Rabie, Almelaiur, Leili, Mehrube, Dilrubam. În lexicul poetului intră : *gheaur, magear, dalga, geanfez, halaică, hurie, hadîn, beghir, namaz, legevir, alcovan, cofaz, hadîmă, selemie* — „dulce nume" — care localizează, într-adevăr, versurile și le colorează. Procedeul va fi repetat în *Macedonele*. Scenariul toponimic și onomastic nu este străin la Bolintineanu, de ceea ce el consideră a fi esențial în poezie : plăcerea, răsfățul privirii și al auzului. Înainte de a avea o valoare funcțională (sporul de cunoaștere, întărirea autenticității), lexicul oto-

man și toponimia trebuie să dea o idee despre culoarea și moliciunea senzuală a locului.

Nu ne-am face o impresie adecvată despre *spațiul* și despre darurile coloristice ale lui Bolintineanu dacă n-am lua în considerație poema în patru cînturi și note explicative *Conrad* din 1867. Este, indiscutabil, performanța lirică a fecundului autor. Regăsim, aici, toate temele lui, tratate cu mai mare originalitate : tema nimicniciei omului și a trecerii vieții, tema matinalului, tema armoniei, tema creatorului proscris și a despotismului sălbatic etc. Un discurs vast, în care mitologicul și politicul se succed într-o retorică destul de bine articulată. Însă, înainte de orice, Bolintineanu este, aici, într-un chip mai coerent și mai inspirat, poetul „tărîmelor lichide", poet neptunic în adevăratul înțeles al termenului, cu o intuiție fină a mișcării acvatice. Limbajul lui nu este metaforic (rarele metafore din acest text și din altele sînt convenționale), ci, așa cum îi spune G. Călinescu, *simbolizator*. Marea urmărește, în metamorfozele ei rapide, gîndurile eroului (Conrad), e lină sau zbuciumată, sălbatică după stările de suflet ale călătorului. Tehnică simplă, azi complet abandonată în poezie. Chiar și în această funcție decoratoare, marea are, la Bolintineanu, o anumită forță lirică. Ea se constituie, din mulțimea detaliilor, într-un univers imaginar specific și, în raport cu el, se prefigurează mai bine o apropiere de lucruri, o formă particulară a sensibilității poetice. Întîiul cînt *(Ionienele)* începe cu descrierea unui apus însîngerat în valurile albe

ale mării. Descriere fără strălucire, salvată de un singur vers :

„Cotind pe Cornul d-aur, ieşea în Propontide
Un vas spărgînd cu pieptul tăirmele lichide".

În acelaşi cînt, spre sfîrşit, dăm peste un mic imn al mării, construit şi acesta din multe locuri poetice comune, însă strigătele de admiraţie par mai pure şi cîteva imagini ne duc spre ideea mării ca spaţiu al libertăţii şi spaţiu ocrotitor al iubirii. Nu-i, evident, o mare originalitate a gîndi astfel, însă, repet, Bolintineanu găseşte aici o figuraţie mai bună pentru a comunica imagini, obsesii luate de la alţii. Marea este întîi un instrument al justiţiei divine, apoi un imperiu de încîntare, un loc misterios, un farmec nenumit, un vast spaţiu de elemente sublime :

„Tu, singură, o, mare, puternică, adîncă,
Teribilele flote le-neci sau le zdrobeşti,
Trufia omenească tu crud o umileşti,
Ca cerul, pentru lume tu eşti streină,-o, mare,
Ai altă destinată, imperiu de-ncîntare !
Frumoasă, rîzătoare, plăcută-n timpul lin,
Sublimă, impozantă, cînd timpii aspri vin,
În zi, în noapte, seara, în alba dimineaţă,
Un farmec fără nume se varsă p-a ta faţă.

Pe valurile tale, ce nencetat murmur,
Mai legănat tu dulce, sînt element d-azur.
D-o patrie frumoasă, dar dată moştenire
Tiranilor în secoli, respins, a mea iubire
Pe sînul tău, o, mare, se leagănă cu dor ;
Tu i-ai luat ei locul în sîntul meu amor,
Şi valurile tele, sălbateci, furtunoase,
N-au fost atît de aspre, atît de fioroase
Ca fiii ţării mele, ca cruda tiranie
Sub care pleacă fruntea sărmana Românie !
Eu te iubesc ! o, mare, p-al cării sîn curat
E liberă gîndirea ca valul tău spumat.

De cîte ori suspinul şi lacrimele mele
S-au mestecat cu vîntul şi valurile tele !
De cîte ori pe sînu-ţi, sau dupe-un nalt granit,
Privind cu voluptate coprinsu-ţi aurit,
Sorbind prefumu-ţi dulce şi legănîndu-mi dorul,
N-am revărsat eu lacrimi ce-mi inspirase-amorul."

Bolintineanu amestecă, aici şi pretutindeni, discursurile, amestecînd temele : erosul, politicul, morala şi sensibilitatea la elementele transparente, purificate, *azurate*.

Tema *azurului* este, dealtfel, cea mai răspîndită în versuri. Obiectele tind, în poezia lui, spre o stare (s-o numim astfel) de confluenţă dintre două elemente : lumina şi materia, cerul şi pămîntul, transparentul, volatilul şi opacul, solidul. „Element d-azur", marea este locul de întîlnire a două universuri, rezultatul unei acţiuni de întrepătrundere şi, în primul rînd, efectul trecerii luminii printr-un corp dens, opac. Poezia lui Bolintineanu îmbrăţişează cu precădere corpurile fecundate de lumină. *Albul (dalbul)*, frecvent pînă la teroare în poeme, face parte din aceeaşi familie de atribute. E starea inocentă a materiei. E faza sublimă a pasiunii : sublimul voluptăţii şi al purităţii, două noţiuni care, la Bolintineanu, merg împreună. Numai *virginalul* poate trăi beţia voluptăţii. În *Conrad* dăm peste „azurita ceaţă", în *Macedonele*, marea şi cerul (eterul) „unesc azurul lor", şi, tot acolo, sufletul îndrăgostit zboară ca fluturele prin „deşertul azuros"...

Să revenim la „lichidele cîmpii"... unde sufletul proscrisului Conrad se simte bine. Aici climele sînt „prefumate", cadrul vieţii (citat deja) e „superb, desfătător", cerul, aerul, valul

mării „se înveleau" într-o culoare pală, prin aer trece o „dulce armonie", valurile „intoană" un fantastic, melancolic concert, blonda dimineață „despică p-orizonte troienele de ceață"... Iată un vers superb. Ce urmează este de o trivială banalitate, însă acest vers izolat arată o imaginație inspirată. În acest cadru marin, unde își dau întîlnire parfumurile naturii magice și luminile eterului, aici se simte mai puternic prezența cosmicului. Galantul Bolintineanu are pentru o clipă revelația marelui mecanism, privind cu îndoială legea lui morală :

„Ai crede că acela ce p-oameni a născut
Nu este autorul același ce-a făcut
Din haos universul, princip a tot și-a toate,
Trăind d-a lui esență, acela care poate
Să germe sau să spargă mulțimile de sferi,
De lumi nenumărate, dînd forme, dînd puteri,
Mișcări, compuneri, viață p-o lege de dreptate,
Atît aceste două lucruri sînt departate !"

Însă clipa trece, divinitatea se retrage din lume și rămîne lucrarea ei. Bolintineanu este atras de formele ei spumoase, fosforescente, azurate, cu toate că în spatele lor stă umbra unei mari tristeți. Conrad aruncă o ultimă privire lumii („o privire și fie cea din urmă !") și privirii se arată o lume de corespondențe misterioase, obiecte aflate în dimineața existenței lor :

„Plutește dulce vasul și boarea suflă-n vele ;
Scînteie-albastra mare sub ploaia sa de stele.
Și luncile-eterate cu florile de foc
Plutesc strălucitoare, strein și magic joc !
Vezuvul varsă focuri în aria senină
Și unda ce primește văpaia de lumină
Răspunde printr-o ploaie de spumă și fosfor,

Pe urma care trage pe mare-un vas ușor.
Și aerul ce varsă răcoare, balsam, viață
Îmbată-al nostru suflet cu magică dulceață,
Îl scaldă-n universul ce-n raze s-a aprins."

Magica dulceață, iată ce caută în universul din afară D. Bolintineanu ! O *dulceață* ce are valori terapeutice : e un *balsam*, și balsamul e rezultatul unei combinări (rețete) secrete. Lumina, aerul, ploaia de spumă și fosfor, unda albastră, parfumurile acvatice și aromele de pe țărmuri participă la realizarea acestui leac pentru melancolie. Un leac care este, totodată, un excitant pentru fantezie, un narcotic care produce acea stare de beție a ființei, regimul favorabil al sublimului. Agentul ei principal este privirea. Ca să se dezlege farmecul lucrurilor, ca *dulceața* lor magică să vină și să cuprindă ființa poetului, în fine, pentru ca acest proces de drogare („răpire") să se producă, trebuie ca vederea să pătrundă obiectele și să se uimească. *A se-ncînta, a se uimi, a admira, a se-mbăta* sînt verbele ce se repetă cel mai des în versurile lui Bolintineanu. În cîntul al III-lea din *Conrad* dăm peste un pasaj ce are drept temă însăși *tema privirii*. Este unul din rarele momente, dacă nu unicul, în care poetul acesta retoric meditează o clipă la retorica lui. O va face, și aici, indirect, confundînd natura, cu arta. Subtilitatea lui Bolintineanu nu merge atît de departe încît să considere natura o imitație a artei. Conceptul lui este mai modest și se bazează pe ideea frumosului natural, răspîndită printre romantici. Originalitatea poetului român este că pune mai multă inimă în această confuză identificare. Însă identificarea ne atrage atenția asupra privirii. „Divina strălucire" a artei (natu-

rii) iese la iveală și sufletul rămîne „lănțuit" de ea prin intermediul *vederii*. Vederea se îmbată și, prin ea, întreaga ființă a creatorului. Dificultatea ochiului este de a alege, de a începe :

„Dar unde o să punem privirea mai întîi ?
Tu, fiu al ignoranții, ce nemișcat rămîi
Cînd arta îți arată divina strălucire,
Oricare-ar fi răceala și-adînca-ți nesimțire,
Tu poți să vii aice, cît de nepăsător.
Căci vei gusta tu însuți un fermec răpitor.
Vederea se îmbată, se-ncîntă, se uimește,
Nu știe ce s-admire, căci tot aici răpește.
Și sufletul rămîne, o dată ce-am privit,
Sub farmecile artii, aicea lănțuit,
Sclavie mult mai dulce decît chiar libertatea !..."

neliniște repede convertită într-o plăcere fără margini. Angoasa nu-i făcută pentru Bolintineanu. Tristețea cea mai adîncă (aceea a lui Conrad) devine hrana unei zgomotoase bucurii lirice. O bucurie ce ia ușor drumul desfătării. Există mai multe trepte ale voluptății în poezia lui Bolintineanu și pe treapta de sus stă *răsfățul :* o desfătare risipitoare, o voluptate *dalbă, dulce, matinală,* voluptatea, aș zice, a simțurilor tinere. Rolul privirii este să deceleze în natură (artă) asemenea zone matinale. Este izbitoare, în poeme, recurența motivului *virginității.* „Vergural" este un atribut care se atașează ușor de obiect, indiferent de natura lui. Zorile, pasiunile, formele de relief sînt tinere într-o bună parte din poemele lui Bolintineanu: femeia din seraiurile Bosforului are, totdeauna, „un farmec virginal" *(Rabie),* zorii sînt tineri („tinerile zori"), tînără este și mustrarea („cu tînără mustrare"), ochiul se desfată pe „ver-

gine sînuri", visele se nasc „dulci și tinerele", legiverul (azurul) este *fraged. Dumbrava*, de asemenea, e *fragedă* și umbroasă, inima înamorată este legănată de „tinere plăceri". În singurătate, poetul melancoliei voluptuoase vede pretutindeni o „tînără părere", frumusețea este la el mereu „jună", îndrăgostitul din *O noapte de amor* mărturisește că a plutit toată viața „prin imagini virginale". Fericit este acela care răpește amorului „tinerele-i răsfățuri". Îmbătate, sublime sînt simțurile aceluia ce vede :

„Lumina dimineții [ce] se varsă în eter".

În golful Smirnei, grenadul, mirtul, olivierul și laurul se concurează în parfumuri și în culori de aur și de purpură. Aici este o eternă, mirifică primăvară :

„Îmbălsămind ferice locașul răpitor
D-eternă primăvară, de vise și de-amor."

La Iscia, Proceda și Caprea, acolo unde lucește și delirează cerul, „blonda dimineață" despică pînzele de ceață...

Fiind un poet de structură romantică, Bolintineanu iubește ceea ce Mallarmé numea „categoriile perverse" : albul și negrul, lumina și întunericul, sclavia și libertatea, dragostea și moartea etc... Lîngă *răsărit* este, în poemele lui, mereu un *apus* falnic, lîngă *stînca* semeață o *prăpastie* adîncă... „Alături cu lumina e umbra care zace" — scrie poetul într-un loc. *Dulcele, suavul, dalbul, desfătarea, răsfățul, beția* sufletului se sprijină pe noțiuni din sfera *amarului, sălbaticului, asprului, melancoliei, sin-*

gurătății, obscurului etc. Un vers din *Conrad* mi se pare că rezumă această iubire vinovată pentru categoriile antinomice. Un vers frumos, inspirat :

„Iar neaua sa eternă ce luce sub lumină,
Rîu d-ambru, se îngînă cu purpura divină
Și se răsfrînge-n marea de spumă și d-azur
C-un cer ce-atîtea stele îl fac și mai obscur".

Un cer devenit obscur din cauza numărului mare de stele — iată o propoziție ce trădează o finețe a gîndirii lirice: obscuritatea ca efect al acumulării luminii, întunericul ce are drept hrană o lumină în grad maxim.

Virginității obiectului îi corespunde, în versurile lui Bolintineanu, o suspectă *moliciune*. Privirea, intensă și îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. *Matinalul* trece repede spre un apus al voluptății, plăcerile tinere devin „plăceri molatice". Exilatul din poemul cu același titlu le respinge în numele datoriei sacre față de patrie :

„Nu voi plăceri molatici născute-n sărbătoare,
Nici tinere fecioare, fragile, blînde flori"...

însă lumea Bosforului (lumea fizică și pasională) este, cu precădere, o sărbătoare a voluptăților molatice, a răsfățului. Sentimentul securității începe la Bolintineanu de la frontiera *plăcutului, dulcelui, dalbului, desfătării,* cu alte cuvinte : de la un anumit grad de corupere a *matinalului, verguralului, suavității* etc. „A gusta dulcea bucurie", a bea „dulcea/roua de cerești plăceri" și, în genere, viața în acest *eden dulce* sugerează o întîrziere în desfătare, o prelungire a plăcerii, o moleșire a gesturilor.

Murmurul apei invită, spune chiar poetul, la „dulce moliciune". Privind luna ce se înalţă şi danţurile albei baiadere, sultanul se îmbată de o „dulce desfătare". Chiar violenţa se manifestă şi dispare în acest climat de moliciune dulce.

Există o plenitudine a peisajului în *Florile Bosforului, Conrad* etc. însă, din pricina abuzului de parfumuri, sonuri divine, culori, plenitudinea se întoarce spre viciu, iar viciul caută tonurile stinse, concupiscente. *Edenul* bolintinean este plin de graţii obosite din cauza abundenţei lor. Obiectele îşi pierd vigoarea matinală, farmecul prospeţimii. Privirea le învăluie, complice, privirea le adoră şi, cum ziceam, le corupe prin exaltarea forţei lor de a străluci. *Linguşirea* este arma lui Bolintineanu. Nu umilinţa, nu penetraţia, nu efortul de cuprindere filozofică, nu veracitatea, ci *linguşirea* obiectelor, atribuirea excesivă de calităţi, cultivarea, îndeosebi, a formelor sublime. A face un obiect să strălucească, indiferent de natura lui, printr-o perfidă exagerare a virtuţilor suprafeţei, iată strategia lui Bolintineanu. Pentru aceasta, el aruncă totul în joc, nu face economie de superlative, nu se teme de repetiţie şi, cum nu cunoaşte încă valoarea metaforei, foloseşte în toate situaţiile cîteva abstracţiuni.

Dacă urmărim modul lui de a caracteriza obiectele, altele decît cele citate pînă acum, observăm că toate indică un anumit grad de beţie, moliciune abstractă. *Roza* e *beată,* bucla e *blîndă,* stînca e uscată, dar pe ea a căzut raza unui *dulce* soare, coasta (rîpa) este dătătoare de delicii („coastă de delicii") şi binecuvîntată,

cascadele sînt „murmuroase" *(Proscrisul)*, văile „încîntătoare", etc. Obiectele (fizice și morale) primesc aceleași determinări abstracte și sînt, de regulă, valorificate prin capacitatea lor de *a desfăta*. De a participa, altfel zis, la configurarea unui paradis oriental în care legea supremă este amorul și scopul existenței e desfătarea.

Este surprinzător faptul că Bolintineanu ține departe poezia lui sudică de orice mitologie. Chateaubriand, Hugo cultivă miturile greco-latine. Cel dintîi creează un peisaj edenic bazat în întregime pe valorile lumii grecești. Cînd intervine elementul otoman, el reprezintă violența și fanatismul („Prezența lui — remarcă Jean Pierre Richard în *Paysage de Chateaubriand* — este o insultă permanentă adusă fericirii grecești ; barbaria otomană n-a știut să găsească decît un singur mod de contact cu dulceața helenică : violul"). Bolintineanu se desparte, la acest punct, de tradiția romantismului francez. *Sudul* lui este mai spre orient, spre zona de contact cu Asia. De la Atena romanticilor, el duce poezia spre Istanbul. Miturile grecești rămîn în afara *spațiului bosforian*. În *Macedonele* este vorba de o Grecie (teritorială) mărginașă, de o mitologie, în fond, de tip păstoresc.

De-abia în *Conrad* ruinele, miturile, simbolurile atice intră în peisajul lui Bolintineanu. Textul e împănat cu nume de cetăți (ruine) ilustre, de mituri, de legende vechi, însă și acestea privite de la oarecare depărtare. *Voiajul* lui Conrad indică și un *voiaj al poeziei* în jurul unui vast și măreț imperiu mitologic. Sestos, templul Cytherei, Troada, Tenedos, Lesbos etc.

sînt văzute de la distanţă. Poetul, întocmai ca melancolicul, proscrisul Conrad, nu se apropie de ele, nu părăseşte vaporul ce-l duce, trecînd printr-un peisaj magic, spre moarte, Fantezia nu coboară pe nici o insulă, fantezia nu-şi asumă nici un mit. Cele două-trei fabule *(Alceu către Spaho...)* introduse în text sînt prea ilustrative. Bolintineanu n-are o imaginaţie, cel puţin aici, pregătită să primească marile mituri. Fantezia lui este „un copil al rătăcirii". Călătoria în jurul miturilor este mai favorabilă decît asumarea, subiectivizarea miturilor pentru că permite o acumulare de imagini, simboluri, peisaje, iar acumularea înseamnă, cum ştim, o capacitate sporită de strălucire. Deschiderea prea mare a poeziei îi împiedică privirea să se concentreze asupra unui obiect şi să-l pătrundă. Spirit al suprafeţelor strălucitoare, poet al spumelor fosforescente, al peisajelor odorante, Bolintineanu n-are acces la mitologia interioară a spaţiului. *Bosforul* său nu este, cu toate acestea, un spaţiu al barbariei. Bolintineanu reabilitează lumea otomană, atît de contestată în epoca romantică. O reabilitează atît de mult încît face din ea un paradis al voluptăţilor molatice, al speţelor vegetale suave, al reliefurilor armonioase. Un mic univers, strîns în jurul unui lac enorm, un univers de parfumuri, culori, unde totul invită la lux şi voluptate : aer parfumat, ceaţă azurată, valuri transparente, acrobaţia delfinilor, pasiuni fatale, desfătări dulci, dulci...

Figura dominantă în poezia *simţualistă* a lui Bolintineanu este, putem zice, *seducţia*. Seduc-

ția, repet, prin *lingușire,* prin *acumulare* de bunuri strălucitoare, prin cultul suprafețelor Instrumentul ei predilect este privirea. Privirea *dintîi,* matinală, inocentă și privirea *din urmă,* bolnavă, corupătoare, aceea ce confundă natura cu arta și se hrănește cu clișeele cele mai uzate ale poeziei.

*

Cu *Legendele istorice, Basmele, Macedonele,* Bolintineanu coboară pe uscat și urcă spre nord. Părăsește lumea Bosforului. Nu-și părăsește temele (îndeosebi tema erotică), însă în sfera imaginației lui intră, acum, alt peisaj și, normal, alte subiecte. Desconsiderînd poemele dintîi, critica tradițională a lăudat *blestemele* și ritmurile iuți ale baladelor. Acestea sînt, într-adevăr, extraordinare. Cine nu-și amintește de *Mihnea și baba* și de efectele auditive de acolo ? Blestemul, ca formă lirică (retorică), apare încă din *Florile Bosforului. Blestemul dervișului* anticipează teribilele imprecații din *Basme,* anticipează și o imaginație poetică mai pronunțat materială :

„flămînzi, să roadeți iarba ce naște pe morminte ! ;...
să vă mușcați și brațul, și mîna deșirată...
pe orice-ți pune mîna, țarînă să se facă...".

Versurile arată o fantezie dezbărată într-o oarecare măsură de prea dalbele modele literare. În *Basme, Legende istorice,* modelele revin, sub alte forme, și ele se bizuie pe un sincretism supărător. Un decor fastuos, în care tronează, de regulă, *luna* (martor, spion al marilor eveni-

mente) precede sau închide o scenă istorică. Valoarea poemelor e dată de acele cîteva versuri memorabile despre libertate și demnitate, versuri pe care, în ciuda aparatului poetic desuet, le citim și azi cu emoție. Școala ni le-a fixat în minte și este suficient ca cineva să înceapă un vers pentru ca urmarea să vină de la sine. Retorica acestor poeme este simplă și ea cultivă un număr de virtuți, dintre care cea mai prețuită este puterea de sacrificiu. Mama, femeia în genere, pustnicul sînt apărătorii legii morale. A trăi în sclavie este o rușine, existența este înnobilată de libertate, sentimentul cedează în fața datoriei etc.

Dezvoltînd, repetînd aceste idei, Bolintineanu pune în mișcare un aparat de comparații, repetiții, alegorii care să susțină discursul. Discursul uzează de o scenografie simplă și eficace. Dovadă că poetul o folosește în mai toate piesele. Modelul cel mai pur îl aflăm în *Muma lui Ștefan cel Mare*. Primul tablou înfățișează atmosfera care precede evenimentul : peisajul, timpul, poziția astrelor. O descripție (evocare) cu elemente luate din recuzita romantică : castelul fixat pe o stîncă neagră, peșterea unui sihastru sub o rîpă stearpă, o mănăstire... În această deschidere intră și preciziuni de ordin temporal, climateric („vînturile negre, într-a lor turbare", „noaptea-i furtunoasă", „noaptea se întinde și din geana sa", „ca un glob de aur luna strălucea" etc.). Luna este, de regulă, sursa de lumină pentru decoruri.

Urmează al doilea moment (tablou), cu o mică notă de mister („un orologiu sună noaptea

jumătate / în castel în poartă oare cine bate ?"), risipit repede de un dialog sever în care apare evidentă ireductibilitatea poziţiilor. Dialogul (un monolog fragmentat, reînnodat printr-o replică necesară demonstraţiei) constituie esenţa poemului. Aici Bolintineanu, priceput în genul declamator, dezvoltă dialectica lui celebră despre datorie şi eroism. Retorică, adesea, goală, imagini ce au făcut o lungă carieră în ironie („De eşti tu acela, nu-ţi sînt mamă eu"), însă ceva rămîne din această rostogolire de silabe cîntătoare : muzica exterioară, adevărul elementar al propoziţiilor...

Urmează partea a treia care prezintă efectele lecţiei morale dinainte. Este o ilustrare a vitejiei, cu unele momente de descripţie (urmărirea, bătălia) care deviază de la obişnuita retorică seacă. Aceasta este schema. În interiorul ei poetul schimbă, uneori, ordinea, pune evocarea la urmă sau renunţă pur şi simplu la cadru, intrînd direct în subiect (discursul moral şi patriotic). Este inutil să căutăm, în poemele acestea făcute să îmbărbăteze inimile şi să seducă urechea, un *peisaj,* o formă de sensibilitate faţă de lucruri, pentru simplul fapt că universul material dispare pur şi simplu din poem. Stînca neagră, rîul spumegos, rîpa stearpă, luna ce se retrage după deal constituie un nevinovat repertoriu de regie. Discursul este aproape *alb,* imaginile — puţine — sînt stereotipe. Imposibil de surprins o mişcare mai originală a imaginaţiei. Bolintineanu nu renunţă, nici aici, la unele obsesii. *Dalbul* îl urmăreşte („dalbe lupte", „dalb mormînt", „vorbe dalbe"), *dulcele* este, oricînd, gata să înnobileze o propoziţie.

Un pasaj din *Codru Cosminului* arată că Bolintineanu este neîntrecut în epocă în descripția naturii în stare de convulsie:

„Soarele dispare... ceru-ngălbeni !
Munții-nalți, vechi, se-nvîrtesc, se-nclină.
Umbra se mărește... Aerul tăiat,
Strîns, s-aruncă-n valuri, vîjîie turbat.
Muntele tresare ! trăsnete, mugiri,
Șuiere bizare, vaiete, răcniri
Să rădic în aer, cresc, se variază
Și, din munte-n munte, trec, se repetează..."

Repetițiile, simetriile, acumulările indică o figură retorică (ce va fi dominantă în *Basme*). Ea se bazează pe un *gust al vălmășagului*, pe o sensibilitate la frenezia dezordinii. În *Florile Bosforului* universul este închis, lucrurile parazitează. În *Basme* fantezia fabrică un univers „turburos", demonic, stăpînit de forțe misterioase. Să citim pe drept celebrul blestem al babei din balada *Mihnea și baba*:

„Oriunde vei merge să calci, o, tirane,
Să calci p-un cadaver și-n visu-ți să-l vezi,
Să strîngi tu în mînă-ți tot mîini diafane,
Și orice ți-o spune tu toate să crezi.
Să-ți arză plămînii d-o sete adîncă
Și apă, tirane, să nu poți să bei,
Să simți totdauna asupră-ți o stîncă,
Să-nclini a ta frunte la cine nu vrei.
Să nu se cunoască ce bine vei face !
Să plîngi ! însă lacrimi să nu poți vărsa,
Și orice dorință, și orice-ți va place
Să nu poți, tirane, să nu poți gusta !
Să crezi că ești geniu, să ai zile multe
Și toți ai tăi moară ; iar tu să trăiești !
Și vorba ta nimeni să nu o asculte,
Nimic să-ți mai placă, nimic să dorești !"

unde sînt invocate pedepsele lui Ianus și Sisif, cu o fantezie legată mai mult decît în alte poeme de viața materiei. Este o acumulare de interdicții și eșecuri, o premoniție care vizează trupul și spiritul, dezagregarea lentă, căderea în starea teribilă de atonie și mizantropie neagră: „nimic să-ți mai placă, nimic să dorești"... Blestemul cuprinde, în fond, un cod de sancțiuni morale. Puținele, totuși, lucruri materiale *(cadaverul, stînca)* au o valoare represivă. A blestema pe cineva să calce, veșnic, pe un trup în putrefacție arată o subtilitate a cruzimii. În scena cavalcadei, și ea vestită, imaginația merge mai departe. Deschide larg porțile universului infernal și prin ele se scurg legioanele de demoni. Cosmosul este tulburat, materia intră într-un vîrtej nebun :

„Mihnea încalecă, calul său tropotă,
Fuge ca vîntul ;
Sună pădurile, fîșie frunzele,
Geme pămîntul ;
Fug legioanele, zbor cu cavalele,
Luna dispare ;
Cerul se-ntunecă, munții se cleatină —
Mihnea tresare.
Fulgerul scînteie, tunetul bubuie,
Calul său cade ;
Demonii rîseră ; o, ce de hohote !
Mihnea jos sare.
Însă el repede iară încalecă,
Fuge mai tare ;
Fuge ca crivățul ; sabia-i sfîrîie
În apărare.
Aripi fantastice simte pe umere,
Însă el fuge ;
Pare că-l sfîșie guri însetabile,
Hainele-i suge ;
Baba p-o cavală iute ca fulgerul
Trece-nainte,

Slabă și palidă, pletele-i fîlfîie
Pe osăminte ;
Barba îi tremură, dinții se cleatină,
Muge ca taur ;
Geme ca tunetul, bate cavalele
Ca un balaur."

Cavalcada se repetă în *Peștera Muștelor*, aproape cu aceleași elemente :

„Zmeul încalecă, fuge cu vergura,
Fuge pe vale ;
Calul se turbură ; zboară, se spumegă,
Mușcă-n zabale.

Zmeu-îi ia frînele, repede-i sîngeră
Coasta spumoasă ;
Calu-i se-naripă, fuge ca negura
Vijelioasă,

Cerul se scutură, munții se leagănă...
Brazii săltară,
Cerul cu stelele, brazii cu stîncele
Se confundară.

Văile murmură, frunzele freamătă,
Aerul sună ;
Pletele verginei, sparte, sub aure
Scîntei la lună.

Însă la peștera stîncilor alpice
Calul atinge ;
Sforăie, nichează. Zmeul cu vergura
'N umbră se stinge."

Simțul acustic, „plastica dinamică" (G. Călinescu), știința acumulării de elemente dizlocate pentru a da senzația unei metamorfoze confuze sînt, într-adevăr, remarcabile la Bolintineanu. Hugo deschidea versul spre „le grand tourbillon", „le tourbillon sombre", „le gouffre eternel", poetul român convoacă fulgerele și tunetele, pune în mișcare cerul, apa și pămîntul,

pentru a da senzația de freamăt obscur, de ieșire de sub controlul mecanicii universului :

„Cerul se-ntunecă, munții se clatină..."

Însă imaginile sînt cu precădere auditive. Bolintineanu epuizează verbele care pot sugera sunetul confuz al materiei dezmembrate : *fîșîie, geme, sfîrîie, fîlfîie, muge, murmură* etc.

În discursul liric intră, în număr mare, elementele fantastice. Macabrul romantic află, aici, un teren liber. *Nagodele* cu lungi și strîmbe rituri, șase legioane de diavoli trec cu „turbilioane de flăcări infernale", călare pe cavale cu perii vîlvoiați. Mii de *spaime* sar, la semnul babei, și defăimează pe tiranul Mihnea. *Naiba* însuși, cu cap de taur, gheară de strigoi și coadă de balaur, geme cu turbare și participă la acțiunea de pedepsire a tiranului. În alte poeme, morții țin discursuri, corbii croncănesc, albele iele joacă pe morminte. Fratele cel mic, îndepărtat de tron prin otrăvire, participă la *orgiile turbate* ale domnitorului. Dochia iese noaptea din mormînt și cere iubitului, viu, un dulce jurămînt de credință...

Unele balade trec mai departe de această figurație neagră, prea decorativă, prea insistentă pentru a nu trezi bănuială. Poemul *Făt-Frumos* tratează, încă stîngaci, motivul înțelegerii cu moartea. Pătrunderea în palatul de sub stînca sumbră unde stă, ascunsă, fata *albă, dulce,* trădează o simbolistică gravă a trecerii dincolo de frontierele vieții. Aflăm, aici, mitul lui Orfeu, combinat cu alte simboluri romantice, poate și cu acela din *Faust.*

Domnul de rouă este, din această sferă tematică, balada cea mai frumoasă a lui Bolintineanu. Este o banalitate, dar o banalitate ce trebuie spusă, că poemul anunţă prin simbolurile lui grave pe Eminescu şi Ion Barbu (cel din *Riga Crypto şi lapona Enigel*). Cu tot coşmarul de convenţii („luna ca o sferă, dupe-o stîncă verde", „copila junâ" cu părul *bălăior* ce trece „plaiul dalb" etc.), Bolintineanu figurează aici un mare mit poetic, acela din *Strigoii* şi alte poeme plutonice. Lero-împărat iubeşte o scită „dulce ca un vis" şi ursita rea i-a prezis că soarele dimineţii, de-l va prinde, îl va risipi într-o *rouă dulce*. Ceea ce se şi întîmplă :

„Pe un drum de piatră domnul îşi repede
Sprintenu-i fugar ;
Dupe-un vîrf de stîncă draga lui îl vede
Lăcrimînd amar.
— «Noapte-opreşte-ţi zborul ! stele mîndrioare,
Mai staţi în eter !»
Astfel roagă încă juna plîngătoare
Căutînd la cer.
Iară printre umbră o cetate-albeşte ;
El s-a bucurat.
Însă, o, durere ! soarele luceşte...
Domnul s-a-nrouat !"

Motivaţia lirică e discretă. Bolintineanu, atît de guraliv în alte poeme, nu introduce explicaţii inutile : o vagă sugestie despre existenţa nocturnă a lui Lero-împărat şi cruzimea destinului, iubirea fatală între două fiinţe din tărîmuri diferite, dorinţa imprudentă a scitei de a forţa o lege misterioasă şi atît... Însă demonstraţia lirică s-a făcut, mica tragedie este plină de semnificaţii vaste.

Dacă poezia este un mod de a te situa față de realitate, observăm că, în cazul lui Bolintineanu, poezia oferă (în *Legende istorice* îndeosebi) puține elemente pentru a putea determina o poziție originală, coerentă față de real. Retorica pune între obiect și subiect un număr de clișee prin care privirea (arma, totuși, cea mai puternică a poetului) străbate greu. *Vîrful de munte, valea verde* din *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare, stînca neagră, rîpa stearpă, rîul de spume,* citate deja, sînt simple repere de regie. *Cronotopul* legendelor se situează în altă parte. Eroii lui Bolintineanu stau la masă sau luptă pe cîmpul de bătălie. Mihai „stă în capul mesei, între căpitani", Mircea stă pe tron „într-o sală-ntinsă, printre căpitani", Neagoie cel Mare stă „în al său palat", probabil tot la masă, Misail din *Cupa lui Ștefan* prezidează un banchet și ține discursul lui dureros „în timpul mesei", evident. Mihai, învins în luptă, părăsit de oameni și de natură, este condus de o „voce virginală" într-o colibă unde se află o masă și o copilă cu buze de rubin. „Tînăra copilă" toarnă, de bună seamă, eroului „la masă în cupă vin". Eroul crede, atunci, că viața este dulce...

Masa este locul și timpul meditației. Aici se iau marile hotărîri, aici se țin discursurile revigoratoare. În două cazuri, eroul n-are acces la *masă.* E ținut la *poartă* (ușă) : nu-i acceptat în teritoriul demnității morale și al libertății naționale. Cere în stare de umilință adăpost și adăpostul nu i se acordă. Numai vitejii pot trece pragul casei, numai cei ce și-au făcut datoria au acces la *masă.*

Cîmpul de bătaie e locul și timpul acțiunii. Ajuns aici, eroul se pierde în vălmășagul încă-

ierării și iese, la urmă, triumfător ca un campion dintr-un concurs dificil.

În *Basme*, spațiul se deschide din nou spre universul dinafară. Devine vast și misterios. În muntele rîpos, într-o peșteră, se află *palatul pacinaților* luminat de o „flacără misterică". Peisajul este tenebros alpin : rîpe sălbatice, „turburoase unde", vuiet de prigori, nori ce fumegă, lună „gălbenindă", duhuri neguroase, schelete etc. Locul *mesei din Legende* l-a luat aici *peștera stîncilor alpice :* loc de refugiu, sălașul duhurilor rele, spațiul infernalelor comploturi. Aici ascunde zmeul pe fia de împărat pe care a răpit-o. Făt-Frumos este condus de un om negru (simbolul ghidului obscur !) „sub o stîncă", într-un palat, unde se află, cum știm deja, o fată „rumenă și albuliță". Peștera de aici este un spațiu ocrotitor, dar și spațiul unde se ascunde moartea. În fine, în palatul pacinaților, situat tot într-o peșteră alpină, stă teribila babă și ceata ei infernală...

Stînca (peștera) este cel de al doilea capăt al peisajului bolintinean. *Marea* marca hotarul lui sudic, capătul de jos, *stînca* e capătul de sus, frontiera nordică. Romantismul românesc primește, astfel, prin Bolintineanu două forme noi de relief, două *peisaje* lirice, intrate în poezia noastră pînă la el numai în chip sporadic. Poetul lui *Conrad* și al *Basmelor* leagă de aceste peisaje anumite forme, stări (chiar dacă timide și, adesea, superficiale) ale sensibilității lirice. *Conrad* și *Florile Bosforului* dau oarecare consistență unui peisaj imaginar în care transpa-

renţa, fluiditatea, ceţurile azurate ale mării se conjugă cu culoarea, corespondenţele secrete, extazul vieţii din serai. *Marea* şi *Seraiul* sînt cele două spaţii (cronotopi) ai lumii bosforiene. Unul concentrează splendoarea şi moliciunile de orient, celălalt reprezintă spiritul migrator, evaziunea, deschiderea imaginaţiei. E spaţiul singurătăţii mîndre, al melancoliei ce trece prin vecinătatea marilor mituri. Deplasîndu-se spre zona alpină, fantezia lui Bolintineanu caută locurile închise şi încearcă o penetraţie dincolo de linia vizibilului, realului. Fantasticul pătrunde în poem şi, odată cu el, o mitologie autohtonă neguroasă, aceea pe care o complică pînă la absurd în *Traianida*. În locul desfătării, mai viu este acum blestemul, mai puternică este conjuraţia spiritelor negre. Curios, poezia capătă mai multă substanţă din contactul cu acest obiect fantastic. În fine, *privirea* cedează *auzului* întîietatea. Vuietul universului în fierbere şi galopul nebun al cavalelor stăpînesc acum poemul.

*

Erosul, în schimb, este pretutindeni acelaşi în poezia lui Bolintineanu, la sud sau la nord. G. Călinescu credea că Bolintineanu atinge, în această temă, „libidinia cea mai trivială, concupiscenţa aceea fără gingăşie"... Trivială, în sens propriu, poezia erotică a lui Bolintineanu nu este pentru că ea nu părăseşte niciodată zona suavităţii. Momentul suprem în idila bolintineană este îmbrăţişarea. Sărutul este figura de vîrf a desfătării. Arătarea pulpei, deschiderea sînului, citate de G. Călinescu ca dovezi de vulgaritate, sînt nevinovate gesturi, înecate, dealt-

fel, într-un val de lumină și acoperite de mai multe straturi de roze și crini. Trivială cu adevărat este imaginea prea convențională a iubirii, stupidă este lipsa de imaginație a versului. Dacă lăsăm chestiunea valorii estetice deoparte și încercăm să deducem, din abundența determinărilor, care sînt opțiunile poetului, constatăm că Bolintineanu cere femeii să fie, înainte de orice, *dulce*. *Dulcele* cheamă, imperios, *dalbul*, iar dalbul nu poate trăi decît în regimul *farmecului vergural*. S-a putut vedea din exemplele de pînă acum ce importanță acordă poetul acestor însușiri. Dulcele deschide poarta voluptății erotice, dalbul o exprimă, farmecul vergural o condiționează și o întreține. Dintre multele figuri ale erosului, Bolintineanu se hotărăște pentru aceea a inocenței. Toate comparațiile merg, cînd este vorba de femeie, în direcția unei virginități fundamentale. Iată portretul din *Esmé*, portretul feminității caste :

„Ca mărgăritarul albă,
Și cu părul de ebin,
Ochi de foc, și mînă dalbă,
Gura, grațios rubin ;

Naltă, delicată, fină,
Dar cu brațul rotunjior,
Sînul ei, sîn de vergină,
Unde dulci mistere zbor ;"

Celelalte portrete reprezintă variațiuni ale modelului de mai sus. În *Sclavele de vînzare*, Bolintineanu încearcă să particularizeze feminitatea în funcție de rasă. Dificil. Fiecare fe-

meie este, în felul ei, „tip de rară frumusețe", un arhetip. Reținem două dintre ele :

„Greaca dulce, spirit fin
Cu perfidă frumusețe,
Rîde cu lacrimi pe fețe,
Ploaia verii pe timp lin"

și :

„Dar n-atingeți nicidecum
Pe frumoasa mea Ioană,
Pe românca macedoană,
Floare cu plăcut parfum,
. . . . . .

Are-n meși piciorul ei,
Nud, alb, mic ca o Diană
Sub al piersicii tulei,
Sub șalvarii de sultană !"...

Aceste grațioase făpturi beau pînă la fund cupa desfătării dar, încă o dată, Bolintineanu evită să ne introducă în „cămara de misteri". Reputatul lui senzualism este destul de decent. La vedere rămîne expresia celei mai clare pudori. Să se observe, în *Legendele istorice* și *Basme*, unde femeile au un loc important, că, înainte de a deschide gura, doamnele, junele copile *se rumenesc*, invariabil, *la față*. Să citățm : Doamna lui Neagoie, intrînd în sala unde se ține sfatul bărbaților :

„Ochii uzi de rouă spre pămînt se-nclin ;
Rumenind la față ea vorbește lin".

Fata de la Cozia, consultată de Țepeș asupra răsplatei pe care s-o primească, răspunde în chip brav, după ce, în prealabil :

„Rumenind la față, ca o rozișoară...".

Fata din Dafin, ispitită de un străin drumaș, își dă repede pe față „rumeneala" și, cu chipul purpurat, fuge pe plai. În fine, în balada *N-aude, n-avede, n-a Greul Pămîntului,* domnul tînăr, trecător și acesta (trecător și expert erotic) vede numaidecît „fața rumeoară" a copilei și înțelege despre ce e vorba. Făt-Frumos află în palatul de sub stîncă fata ce visase. Cum putea fi altfel dacă nu „rumenă și albuliță" ? etc.

Rumeneala e, așadar, cartea de vizită a inocenței. Bărbatul poate fi „un tigru ce flămînzește", un devastator de bogate grădini, femeia (evocată cu precădere în faza nubilității) trebuie să *rumenească.* Rumeneala, pentru a se pune în evidență, are nevoie de o culoare de contrast. Este, s-a putut constata cu ușurință, *albul, bălaiul.* O metamorfoză plăcută se petrece sub ochiul celui ce intră în spațiul inocenței : *albul* se *rumenește,* fata dalbă se roșește „plăcut, ușor" *(N-aude, n-a vede, n-a Greul Pămîntului).* Rumenirea nu trebuie, așadar, să fie prea puternică. Ca să rămînă în nota inocenței, trebuie să fie ușoară, plăcută, rareori fața se *împurpură* („la aceste vorbe, pe frumoasa-i față / purpura-n ivoriu noată, se răsfață / rîură senin") : numai în momente de mare emoție, cum este aceea descrisă în *Hial (Florile Bosforului).*

Cum se împacă, totuși, figura *inocenței,* cu *răsfățul,* dorința aceea grăbită să atingă pragul de sus al desfătării ce se observă în toată erotica bolintiniană ? Rumeneala ascunde, în fapt, o mare primejdie. Figura inocenței este, în realitate, antecamera *amorului magic,* acela care îmbată simțurile. Cînd fața se roșește, cu delica-

tețe, de emoție, ochii se întunecă de focul interior :

„Mult ți-e fața rumeoară,
Mult ți-e ochiul înfocat !
Ești tu, tînără fecioară,
O dorință ce-am visat ?"

Este, pentru că tînăra fecioară are cele două atribute pe care poetul le cere feminității : inocența și capacitatea de a îmbăta sufletul. *Fața* poate fi înșelătoare, *ochiul* este însă mereu loial : el traduce exact combustia interioară, starea, natura pasiunilor. Pentru a fi complet, pentru a da sentimentul plenitudinii, erosul trebuie să atingă, prin inocență, treapta magicului. Efectul imediat este *beția dulce* („și amorul magic ne îmbată dulce"), răsfățul acela viclean pentru că este ambiguu : o exaltare a grației, un joc al inocenței, dar și o subtilă perversitate, o întîrziere în desfătare, o complicitate ce poate duce departe.

Figura inocenței se slujește, în poezia lui Bolintineanu, și de alt mesager : *lumina* (cu derivatul : *soarele).* Frumoasa Ioana, română macedoană, „poartă soare pe figură", fruntea femeii din *O noapte de amor* iese din părul negru precum dimineața din ceața nopții „revărsînd lumini din cer". Oriunde apare (și apare des) o ființă suavă și dulce, apare, numaidecît, și lumina. Căci menirea frumuseții este să strălucească. Fruntea, ochii, părul, obrajii primesc și revarsă lumină. Lumina are un statut dublu : e semnul *naturii vergurale,* dar și simptomul unei pasionalități „arzînde". Lumina revărsată de ochi exprimă, cu precădere, starea de alarmă

a simțurilor. Lumina ia, atunci, înfățișarea *focului*, o lumină cu valoare energetică. Focul din priviri provoacă răsfățul primejdios al simțurilor :

„Ăst farmec fără moarte, aceste străluciri,
Ce, răsfățîndu-ți dulce arzîndele simțiri,
Imbată al tău suflet și-l face să tresare
Sub mîna providenții, d-amor și desfătare...".

și împinge iubirea spre zona magicului, acolo unde pasiunile devin sublime și desfătarea ia formele cele mai pure :

„Mehrube ! Aruncă dulcea ta privire
P-al acestor unde fraged legiver !
Numai focul tînăr din a ta privire
Poate fi mai magic pe pămînt și-n cer !"

În fine, ultimul act al scenariului erotic bolintinean este *raptul*. Dulcele, rumeneala, lumina, focul, cu efectele lor : *beția* sufletului și a simțurilor, *răsfățul* în desfătare etc. au ca efect invitația la răpire :

„Vino și mă-mbată cu a ta amoare,
Vis de tinerețe, flacără din soare,
Vin a mă răpi."

Raptul se produce fără dificultate. Sultana Leili se lasă ușor răpită de Ali-bei și, cînd fuga eșuează, ea se dă cu bucurie morții. O frumoasă *hurioasă* cere să fie dusă într-un loc unde amorul este infinit, viața dulce și cerul lin. Cere, cu alte cuvinte, să fie răpită. Răpitorul pune însă condiții, vrea proba inocenței și, în acest sens, cere curajoasei hanime *să roșească*. Nu e posibil

accesul în tărîmul amorului desăvîrşit (magic, cast) fără a purta însemnele inocenţei :

„Te voi duce cu plăcere
Dacă tu, l-a mea vedere
Vei roşi, d-acum frumos,
Şi-i pleca iar ochii jos“ —

ceea ce hanima nu întîrzie să facă :

„Iar hanima se uimeşte,
Drăgălaş ea roşeşte,
Ca un trandafir născînd
Şi-ochii dulci ea pleacă blînd...“

Scenariul este acum complet. Lîngă *roşirea* feţei şi apariţia luminii, în protocol intră şi *aplecarea ochilor*. Nu e deloc simplă, cum ne-am aştepta, figura inocenţei. Roland Barthes introducea inocenţa, ca figură a erosului, în categoria „atopos“-urilor : inocenţa este incalificabilă, inclasabilă, ea rezistă în faţa tentativei de a o descrie... La Bolintineanu, inocenţa este, dimpotrivă, o figură determinabilă, retorica ei poate fi descrisă, semnele, simptomele ei pot fi citite şi analizate. De la *rumeneală* la *rapt* este un lung ceremonial (scenariu) şi el înfăţişează, în fond, treptele ce duc spre treapta desfătării (voluptăţii) erotice, în zona sudică a imaginarului romantic.

Nu ştiu ce loc trebuie să găsesc în această mică mitologie a erosului bolintinean *sînului*. El este pretutindeni evocat, la modul propriu şi la modul figurat. Puţinele metafore din poeme folosesc sînul ca element semnificant : „sînul tăcerii“, „sînul negrii nopţi“ etc. În erotica propriu-zisă, ne întîmpină un potop de *sînuri ver-*

gurale. Sînul varsă lumină, varsă prefumuri, răsfață privirea, îmbie ca două grădini bogate... Dulce și provocator, totodată, sînul este, în mod sigur, un element important în simbolistica erotică a lui Bolintineanu. Valoarea lui depășește sfera anatomiei. Este, în mod sigur, un semn al inocenței (încă un semn), mai ales atunci cînd primește lîngă el atributul *verguralului.* Sînul vergural este, în același timp, o promisiune a farmecului desfătării. Ca și focul, el anunță posibilitatea unei bucurii misterioase. În vecinătatea lui se află doar acea „cămară de misteri" la care suavul Bolintineanu nu obosește să viseze... Pereche, sînii ascund o *vale* făgăduitoare de mari delicii. Tresărind, ei comunică emoția interioară. Mișcarea grațioasă, abia perceptibilă, a sînilor este semnul că simțurile urcă spre beție, iar poezia spre senzualitate. „Deschiderea" sînului are consecințe profunde : universul material delirează, îndrăgostitul intră în starea de răsfăț și, sub puterea ei, se hotărăște pentru actul suprem : răpirea, căci :

„Îți deschid frumosul sîn...
. . . . . .

Fericit cel ce răpește
Tinerele-i răsfățuri
Vezi tu, noaptea e nebună,
La suspinele d-amor,
Cer, pămînt, eter și lună
Aiurează, se-nfior."

Inocența (în treacăt fie zis : culpabilă, tînjitoare, cu îndemnuri la sofisticate plăceri) nu este singura figură a erosului în versurile lui Bolintineanu. Clar conturată este, de pildă, figura feminității ce asociază o morală intrata-

bilă. S-o numim : *figura iubirii condiționate.* Ea depășește sfera erosului și se adresează cu precădere vîrstei mature a feminității. Iubirea, în sens larg, trece în urma moralei, devine un pandant al *datoriei.* Inima este condiționată de simțul moral, dragostea devine o formă de manifestare a virtuții. Iar virtutea cea mai de preț este *asceza.* O asceză provizorie, cînd e vorba de amor, un scurt armistițiu pînă ce codul moral e verificat la toate paragrafele. Scenariul este simplu : întîi legea morală și apoi (acolo unde este cazul) răsfățul, desfătarea. Marioara din *Legende istorice* ascultă cu liniște justificarea mîndrului ei iubit, fugit de pe cîmpul de bătaie :

„În cîmpia sîngeroasă
Frații mi-am lăsat,
Și la tine-a mea frumoasă
Iată c-am zburat.
. . . . . .

Fără tine-n astă lume
Nu pot să trăiesc...",

însă justificarea nu este primită, amorul fără onoare este respins :

„Ce zici tu, o, neferice,
Mîndrul meu iubit"...

Marioara găsește, în fine, o soluție convenabilă : pleacă la luptă împreună cu bărbatul pe care îl iubește preferînd să moară pentru țară decît să trăiască în rușinea lașității. Alte femei sînt mai intratabile. Domnul Țepeș „se răpește" de fata de la Cozia, însă fata nu acceptă pînă ce

domnul nu dovedește că poate să-și dea viața pentru patrie :

— „Dacă vei iubirea-mi să o dobîndești
Pentru țară, doamne, să mori, să trăiești."

Simbolul feminității se identifică, în cîteva balade, cu acela al înțelepciunii mîndre și inflexibile. Mama lui Ștefan cel Mare prefigurează tipul femeii virile, cu o largă circulație în literatura română. La vîrsta canonică, ea întruchipează legea morală, simțul onoarei medievale. Nu deschide poarta fiului înfrînt și-și ceartă nora care dă semne de slăbiciune. „Doamna soacră" veghează virtutea, în codul ei moral nu intră lașitatea, sentimentul se pleacă în fața datoriei. Bolintineanu face în altă parte *(Doamna lui Neagu)* teoria puterii femeii în stat :

„Căci să știți cu toții că un neam se face
Mare, sau se pierde cum femeii place"...

dînd, în prealabil, o fabulă despre soția domnitorului Neagoe care își sacrifică bijuteriile pentru a termina mănăstirea Curtea de Argeș. Tema erotică este părăsită, în baladele citate, în favaloarea temei patriotice. *Asceza* este aici pur morală.

Erosul reapare în *Macedonele*, unde femeile au „dulci nuri" și păstorii mor conversînd cu mioarele. Erosul intră într-o mitologie de ordin pastoral. Memorabile sînt versurile din *Românele din Cavaia :*

„Tropotă, bubuie, plaiul Candavii
Lîngă Cavaia,

Caii se spumegă, pui ai Moravii
Răpind bătaia
Iată-i alunecă !...

. . . . . .

Ei poartă femeile, dalbe ca ziorile
Cele de vară...

. . . . . .

Fugi, trecătorule ! pleacă-ți cătările
A nu le stînge
Flacăra ochilor ! Căci înfruntările
Se spală cu sînge !"...

ca și acelea din des citatul poem al transhumanței, *San-Marina,* cu ritmuri iuți și culori aspre.

În *Macedonele,* erosul întîlnește des în calea lui moartea, în niște alegorii lirice ce amintesc de *Miorița.* Întors la Vardar, păstorul nu află pe Cilia lui și, chestionînd oițele, află că pe Cilia a luat-o în carul ei o Doamnă mare, nu alta, își dă seama păstorul, decît moartea. Cilia, întocmai ca păstorul din balada lui Alecsandri, îi lăsase un testament prefăcut :

„Voi, oițe, voi, mioare,
Cînd păstorul va veni
Ochii lui în lăcrimioare
Lipsa lui îi va topi,
Spuneți lui cu-ndemînare
Că-ntr-o noapte de amar
A venit o doamnă mare
Și m-a luat pe al ei car.
Că în roche de mireasă
Ea pe mine m-a-mbrăcat,
Și mi-a pus pe frunte leasă
De lilițe de grenat."

Păstorul, rău filozof, face reflecții despre viața ce trece repede și despre junia ce trebuie să se grăbească :

„ — ...să iubim,
Omul un minut trăiește
Timpul nu îl mai găsim !"

Alt păstor, care face aceeași facilă teorie, aspiră să intre cît mai repede sub jugul Ciliei, păstorița necredulă :

„Sub ast jug de rozioare
Și de crini, eu voi a sta".

Coborît, aici, la cele mai de jos clișee, erosul se reabilitează în *Fata din turn*, unde legea morală, netulburată, ocrotește din nou un mare sentiment. Copila română preferă să putrezească în închisoare decît să cedeze concupiscentului episcop grec de la Bitolia. Pentru a ușura durerea Țințarului pe care îl iubește, fata lasă cu limbă de moarte (intervine din nou sublima mistificație din *Miorița)* :

„Ci să-i spui că-s vinovată,
Că de mult l-am fost uitat...
Să nu sufere-ntristat
Ci pe loc să fiu uitată..."

O figură nouă apare în erotica lui Bolintineanu : *figura sacrificiului.* Ea este un derivat al inocenței. E inocența care, într-o situație limită, alege ca soluție moartea. Moartea voluntară este ultima probă de dragoste romantică. Pentru a face trecerea suportabilă pentru cei vii, femeia îndrăgostită (căci subiectul erotic este la Bolintineanu aproape în exclusivitate de gen

feminin) inventează o fabulă, înnobilează, *codifică* moartea : o plecare într-un car mitic cu o doamnă misterioasă etc. Sau se culpabilizează, îşi atribuie păcate imaginare, mistificînd adevărata esenţă a tragediei.

*

Văzînd peisajele, obsesiile, figurile poeziei lui Bolintineanu, să ne întoarcem la *retorica* lui. Cum putem înţelege şi analiza mai bine retorismul lui fără o retorică conştientă ? Secolul al XIX-lea este reputat prin iubirea lui pentru modele, în timp ce poetica secolului nostru se constituie din refuzuri „Poeţii vechi — observă Jean Paulhan în *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* — primeau din toate părţile proverbe, clişee şi sentimente comune. Ei primeau abundenţa şi o răspîndeau în jurul lor"... Ar mai trebui adăugat : o răspîndeau cu fervoare şi, adesea, cu inocenţă. Dealtfel, Paulhan remarcă mai departe faptul că, dacă clişeul este inevitabil în literatură, scriitorul poate cel puţin să fie inocent căci nu scriitorul este acela care fabrică şi impune clişeul ; el îl lasă numai să treacă fără dificultate. În fine, tot Paulhan oferă la capătul studiului său (strălucitor, profund, tăios) o mică fabulă despre retorică. S-o cităm : „Că doi soţi se văd siliţi să trăiască împreună o viaţă întreagă — ce constrîngere intolerabilă ! Ceea ce caută, totuşi, cu forţă şi în via lor libertate, doi îndrăgostiţi este tocmai faptul de a se uni pentru toată viaţa. Astfel şi retorica : se poate ca ea să dea la prima vedere sentimentul unui lanţ intolerabil şi rece. Depinde însă de noi de a regăsi în ea, în orice moment, bucuria proaspătă

a unui prim angajament, unde spiritul acceptă de a avea un corp și de a se bucura [...] ; de la acest risc îi vine, în orice moment, întreaga lui noblețe..."

Spiritul romantic trăiește din plin, în orice caz, bucuria acestui angajament. El primește ideile, locurile comune cu sentimentul că totul i se cuvine, fără a fi stînjenit în ideea (sacră) de originalitate. Simțul proprietății este abolit. Retorica este proprietatea tuturor. Chiar și a acelora care o disprețuiesc. Teroarea exercitată împotriva retoricii sfîrșește, ieri ca și azi, într-o *retorică a teroarei.*

Cazul poetului român este mai complicat. El admiră modelele fără să facă o teorie a poeziei. Folosește retorica fără să fie conștient de utilitatea ei. Bolintineanu este, într-adevăr, exemplul cel mai elocvent al *retorismului fără retorică.* Poeții dinaintea și din timpul lui încearcă să inventeze (adapteze) o retorică a poeziei, cu sentimentul că inventează însăși Poezia. Și, cum retorica este, în ultimă instanță, o rețea de figuri, de legi ale limbajului, ei încep prin a disciplina limbajul. Bolintineanu are, în aceste timpuri fierbinți, o psihologie de risipitor. Scrie mult (19 volume într-un răstimp de 25 de ani), în toate genurile. Scrie, bănuim, cu bucurie. Din nici un rînd nu se poate deduce, repet, oboseala, decepția, panica, angoasa, bolile subtile ale creatorului. Chiar și în durerea cea mai neagră, scrisul lui este jovial, în tragedia cea mai atroce se găsește cîte o vorbă *drăguliță,* o *dalbă* silabă care să trădeze plenitudinea afectivă a celui ce așterne pe hîrtie grozăviile trecutului și ale prezentului. Crede Bolintineanu în eficacitatea scri-

sului său ? Uneori pare a se îndoi de puterea literaturii de a aduce pe oamenii epocii la măsura nobilă și demnă a istoriei. Dar, văzînd fervoarea pe care o arată în decepția lui, ne vine să credem că scrisul nu depinde prea mult de convingerile lui sceptice. Încrezătoare sau dezamăgite, ideile află, ușor și din abundență, expresia trebuitoare.

Locurile comune se țin, într-adevăr, lanț. Modelele se degradează repede, avalanșa aceea de diminutive, gingășii, clișee literare exasperează la lectura versurilor, însă, de la un punct, retorismul inconștient începe să-și creeze propria-i figură. *Simțualismul* nebulos, spontan, debordant capătă, atunci, gustul ordinei. Bricolînd, poetul își montează, din retoricile tuturor, propria retorică. Formele încep să-și fabrice fondul de care au nevoie și din spuma acestor clișee, locuri comune, modele, se ridică un *peisaj*. Spiritul își construiește un *corp*, retorismul desfrînat o retorică virtuoasă. Obiectul liric iese la Bolintineanu din această disponibilitate nemărginită a spiritului poetic. Apoi obiectul începe să aibă propriile exigențe, sfîrșind prin a le impune spiritului creator (subiectului).

Poezia apare, la Bolintineanu, dintr-o neobosită admirație față, întîi, de imaginile literare ale lucrurilor. Față de un cadavru și față de un apus de soare, poetul arată aceeași fervoare. O neprihănită voioșie trece prin poemele lui Bolintineanu, pline, totuși, de atîtea fapte sîngeroase. Judecata morală nu împiedică însă jubilațiile spiritului poetic. Căci numai de la o anumită treaptă de *îmbătare* își începe Bolintineanu cîntecul său.

IX. Vasile Alecsandri. O recluziune productivă. Retorica peisajului, peisajul retoricii.

Alecsandri scrie cu precădere iarna, anotimpul pe care îl detestă cel mai mult. Cînd se face frumos afară, se pregătește de călătorie. Literatura este lăsată atunci deoparte, fără remușcări, pînă ce un nou val de frig, o ploaie răcoroasă, o ceață groasă îl fugăresc, iarăși, în cămin. La adăpost de urgiile naturii, gustul pentru artă îi revine, în tihna biroului fantezia se eliberează. *Liniștea, confortul interior* și *timpul rău* sînt cele trei condiții preliminare ale scrisului său. Fără de ele, Alecsandri nu se poate apropia de masa de lucru. N-are, cum se zice, *stare*. Nici o forță din interior și dinafară nu-l poate hotărî să-și înfrîngă inerția și să se apuce să scrie dacă nu există ambianța favorabilă : cabinetul de lucru bine încălzit, candelabrul aprins, ceaiul aburind pe masă, focul pîlpîind vesel în sobă... Numai atunci simte îndemnul de a pune mîna pe condei, numai sub apăsarea „despotismului îngrozitor al iernei" poetul își notează impresiile. O *recluziune* jumătate impusă, jumătate căutată precede, dar, hotărîrea lui Alecsandri de a scrie.

O recluziune care se transformă într-o bucurie a spiritului laborios :

„Cît ține timpul aspru — scrie el lui Ion Ghica — cît termometrul face gimnastică sub linia de la zero ca sub un trapez ideal, îmi umplu zilele cu îndeletniciri intelectuale și cu întreținerea focului din sobe. Am ajuns în arta aceasta la înălțimea vestalelor și acum știu a da clădirii despicăturilor de lemne forme arhitectonice cari ar merita medalie de aur, dacă asemene talente s-ar recompensa în țara noastră. Dimineața îmi place să mă scol de cu noapte și să găsesc cabinetul meu de lucru bine încălzit și vesel luminat de un candelabru aprins. Ceaiul e gata pe masă ; cățeii mei sar prin cameră cu mii de jocuri și desmerdări, așteptînd porțiile lor de zahăr ; biuroul mă cheamă lîngă el, arătîndu-mi calamara plină, condeiul zburdalnic, hîrtia albă. «La lucru !» îmi șoptește un glas ce iese din tuspatru colțuri a cabinetului și cu plăcere ascult adeseori îndemnul său ; încep prin corespondența cu Londra, cu Parisul, cu București, cu Iașul, cu Montpellier, chiar și cu America ; apoi mă apuc de vreo lucrare mai serioasă și ziua trece făr-a băga de seamă dacă ninge și dacă suflă crivățul.“ *

Însă bucuria, plăcerea scrisului se exprimă cu discreție, trebuie să citești cu atenție propozițiile pline de vaiete și suspine pentru a deduce, totuși, gîndul ascuns al așteptării, pregătirea discretă pentru o sărbătoare fără fast. Poeziile, proza, scrisorile sînt pline de referințe la starea

* V. Alecsandri : *Scrisori, însemnări.* Ediție îngrijită, note și indici de Marta Anineanu. E.P.L., 1964. Citatele din versuri sînt reproduse din ediția Vasile Alecsandri, *Poezii,* Minerva, 1974.

vremii. Oriunde s-ar găsi, acasă (la Mircești) sau în Franța, Italia, Alecsandri dă referințe despre timpul, îndeosebi despre timpul rău, cu acel sentiment grav că timpul reglează existența noastră. „Timpul e foarte urît — scrie el, de la București, Paulinei, în 1884. Neguri ca la Londra, umezeală, glod, frig...". Lui George Bengescu îi confirmă în 1885, de la Paris, că timpul este rău și „timpul rău m-a împiedicat să mă instalez la Passy"... Aceluiași Bengescu îi dă veşti în 1888, de la Mircești, despre lupta în plină vară împotriva „timpului rău care s-a dezlănțuit de cincisprezece zile pe meleagurile noastre...".

Nu numai *iarna* înspăimînta, va să zică, pe Alecsandri, ci orice modificare anormală a vremii. Teama de umezeală este tot atît de mare ca și teama de ger. Cînd se anunță o schimbare în bine a vremii, Alecsandri se grăbește s-o comunice. Scrisorile către Ion Ghica sînt adevărate buletine meteorologice. „Azi ne bucurăm de un timp minunat" — îi comunică în 1882, de la București. Paulina i-ar trimite de Crăciun (1883) aceluiași Ion Ghica niște turte „dacă n-ar fi cele 15 grade de frig"... Peste puțin timp îl înștiințează cu un umor cam dramatic : „Dacă la Londra vă bucurați de o ceață roșie, noi aici ne bucurăm de un climat siberian !". Și, mai departe, de-a dreptul tragic : „15 grade dimineața — 18 la miezul nopții. De aceea *cu ce plăcere stau în casă* (s.n.) !"

În corespondența cu femeile, Alecsandri arată aceeași exagerată preocupare de starea vremii. „Afurisit timp" — scrie el Catincăi Negri, în 1881. Este iunie, a fost un adevărat potop și poetul face, ca orice fermier, socoteala pierde-

rilor. S-ar putea crede că *timpul rău* urmărește pe Alecsandri îndeosebi după o anumită vîrstă. Ei bine, nu, poetul are obsesia frigului și, în genere, a vremii rele încă de tînăr. La 8 februarie 1847 scrie, de la Palermo, Zulniei Sturza (Negri), sora Elenei, aceste rînduri disperate :

„Astfel că la Neapole am simțit frigul tot așa de bine ca și la Iași, cu tot Vezuviul, atît de lăudat, și cu tot soarele, la fel de lăudat, iar cît despre albastrul cerului din Sicilia, nu-l cunoaștem încă decît din nume. În schimb, de optsprezece zile am avut tot răgazul să observăm forma norilor, căderea ploilor și forța vîntului, căci de cînd am pus piciorul pe acest fericit țărm, norii n-au încetat să facă evoluții aeriene, nici ploaia să cadă, nici vîntul să sufle. Așa o fi, oare, întotdeauna în timpul iernii ? Sau poate este o excepție făcută în cinstea noastră ? Iată ce ne tot întrebăm în timp ce supraveghem focul din cămin (în lipsă de soare), dar vai, șuieratul ascuțit al vîntului se însărcinează să ne răspundă. De aceea vă mărturisesc prostește că, în ce mă privește, cred că mă aflu sub lovitura unei mistificări diavolești. Nu mai cred în climele renumite pentru căldură, nu mai cred în soarele Italiei, și este de ajuns să mi se vorbească despre asta pentru a-mi trezi proasta dispoziție. Vorbiți-mi dimpotrivă despre sobele noastre bune, care prețuiesc cît o sută de mii de sori ai Neapolului și tot atîția Vezuvii ; pui acolo un trunchi de copac, și poți să te culci liniștit, fără să te temi că vei fi trezit de frig, în timp ce aici ziua este vară și noaptea iarnă ; la soare, cînd există, ești în Africa, iar la umbră te apropii de Si-

beria. Este groaznic și simt cum mi se zbîrlește părul în cap numai gîndindu-mă la asta."

În plin sud, Alecsandri se gîndește, așadar, la sobele temeinice de acasă. *Soba,* ca și *căminul, focul, ceaiul, blana groasă* intră în seria obiectelor favorabile scrisului. Obiecte-refugiu, obiecte ocrotitoare, în fața naturii rele. Alecsandri se apără de ea în două feluri : prin retragerea în *cămin* sau evaziunea spre locurile însorite. Corespondența către amicul Ghica este plină de proiecte de fugă din fața *vîntului, ceții, frigului.* „Este frig, bate vîntul și plouă !" — îi scrie la 21 iunie 1885, de la Paris — anunțîndu-l totodată că se pregătește să plece la Aix-les-Bains. Lui Dimitrie Ollănescu-Ascanio îi trimite în același an, dar în plină iarnă (30 decembrie), tot de la Paris, cîteva rînduri despre viața politică și despre viața teatrală, precedate de obișnuitele date despre starea timpului. De la depărtare, Bucureștiul pare (în imaginație) un oraș borealic, o așezare cuprinsă de ghețuri infernale : „Îmi închipuiesc halul înfiorător a Bucureștilor sub un metru de zăpadă și sub un număr fabulos de graduri de frig. Ferice țară unde vara-i vară, dar și iarna-i iarnă ! Pe aice clima e variabilă, ca și caracterul locuitorilor ; cînd ploaie, cînd vînt, cînd ger moderat, cînd o rază de soare rușinoasă, care lunecă pe la un colț de casă și dispare curînd într-un hău de negură. Însăși elementele sînt împărțite în categorii : unele monarhice, altele republicane, altele iar comunarde... toate gata a se combate și a produce anarhie în plămîni, precum și în crieri, traducîndu-se prin junghiuri și gutunariuri lung strănutătoare."

Nu știm dacă amicul Ollănescu își face o idee în această privință, însă, cu siguranță, închipuirea poetului merge, cînd e vorba de timp, spre laturile întunecate ale lucrurilor. Veselul Alecsandri devine sumbru, superstițios, în plin sezon canicular se plînge de nestatornicia universului, o ploaie mai răcoroasă îl scoate din fire, un vînt puternic îl face să se gîndească la reaua alcătuire a lumii. *Jurnalul de călătorie în Italia*, superb roman de dragoste romantică, e dominat de obsesia timpului capricios. Îndrăgostiții sînt urmăriți de piaza rea a vremii, din Italia pleacă în Germania, din Germania fug la Paris ca să scape de timpul nesănătos, de aici aleargă spre sud, la mare și la soare, dar, ghinion, la Neapole este un frig asemănător (s-a văzut din scrisoarea către Zulnia) cu acela din Moldova, pe mare clima devine insuportabilă... Teroarea de frig se complică, în *Jurnal*, cu teama de moarte. Elena Negri (eroina *Jurnalului*) este bolnavă de piept și frigul, ploaia, vîntul îi grăbesc sfîrșitul. Sosirea într-un oraș „pe un timp urît" și la o oră tîrzie de noapte constituie un dezastru. O cameră mică, rece și obscură reprezintă tot ce poate fi mai mizerabil. „S-a isprăvit, orașul este dinainte condamnat în ochii tăi !" — notează memorialistul.

Soluția este evaziunea, fuga continuă, căutarea unui adăpost comod, cald. O soluție ce nu angajează totuși *literatura*. Literatura redevine o preocupare numai în sezonul hibernării. Atunci poetul se retrage în „odaia încălzită" și drumurile fanteziei se desfundă pe măsură ce drumurile reale sînt acoperite de zăpadă. La adăpost de frig, de vînt, de ploaia nesuferită,

de o natură, altfel zis, ostilă, poetul poate să se gîndească la o natură în straie de sărbătoare. *Scrisul* se prefigurează, astfel, ca o libertate într-un spațiu de recluziune, o plăcere într-un refugiu silit. Corespondența și versurile nu mai conțenesc în elogiile aduse *căminului* primitor și liniștit. Spiritul voiajor, care este Alecsandri, caută mereu un liman și, cînd îl află, este cuprins de grija literaturii. O grijă învinsă înainte de a deveni o neliniște. Nu aflăm nicăieri, în poeme sau în scrisori, un accent de disperare, de neputință în fața foii albe. Alecsandri are o conștiință, în genere, liniștită. *Scrisul* este, pentru mentalitatea lui de fermier, o recoltă pregătită din vreme. Dacă nu intervine ceva *(timpul rău !)*, recolta este, în genere, bună. Cîmpul roditor se deschide în odaia bine pregătită de iarnă : soba ce duduie, lemnele ce trosnesc, ceaiul aromat, cățeii simpatici, jucăuși. „Iată-mă — scrie poetul amicului Ion Ghica — în sfîrșit, la mine acasă, printre ai mei, dintre care două nepoțele și patru căței, care mă sărbătoresc și mă amețesc cu ciripitul și lătratul lor. Mi-am găsit căsuța căptușită pentru iarnă, grație prevederii Paulinei, și biroul meu renovat, numai îndemnuri de lucru ! De aceea, ca un om cuprins de o sete arzătoare, am dus la buză cupa sacră și l-am apucat pe Ovidiu de mijloc. Care va fi rezultatul acestei lupte ? Victorie sau înfrîngere ?"

Victorie, desigur. *Ovidiu* se lasă ușor prins de mijloc. Alecsandri nu insistă, dealtfel, în această direcție. Îngrijorarea, exprimată mai departe („se zice că și-au făcut planul să-mi tulbure liniștea și să-mi dezorganizeze lucrările făcînd să fiu ales senator de către capitală"),

nu pare sinceră. Este, mai degrabă, o intervenție pe lîngă influentul prieten pentru a nu fi lăsat deoparte în viitoarele combinații politice. Liniștea scrisului este o slabă scuză. Nu-i trebuie prea mult lui Alecsandri pentru a și-o găsi. Paulina și toți ceilalți i-o pregătesc cu fidelitate.

Ca să scape, așadar, de grozăviile iernii („am vrut să scap de plictiselile iernii și, pentru a izbuti, m-am apucat de o mare dramă istorică în versuri" — mărturisește poetul la 5 februarie 1879 prietenei Lucia Duca), Alecsandri face literatură. Scrisul merge ușor. Întrebarea dacă va izbuti sau nu, din scrisoarea citată, este pur retorică. Va izbuti, în mod sigur, muza este disciplinată, spațiul *(căminul)* este favorabil. Alecsandri vorbește (într-o scrisoare din 1881 către Bonifaciu Florescu) de o „sfîntă lene" și este cazul să-l credem. Deși scrie ușor, poetul nu se întrece cu firea. Îi place să lenevească, călătoria fiind o lene în mișcare, o bucurie a spiritului meditativ. Lenea este învinsă, de regulă, în timpul gerurilor năprasnice. Atunci conștiința acțiunii se trezește : „Voi încerca, dar, într-o zi a mă pune pe lucru, dacă mă va vizita strechea scrisului și mă voi putea despărți de sfînta lene, cu care țin casă bună de un an de zile."

Adevărul este că Alecsandri nu e cuprins niciodată de „strechea scrisului", nu intră în starea de criză proprie geniului romantic. N-are căderi, n-are greață de literatură, nu pîndește — cum fac atîția — momentul prielnic al inspirației. Inspirația vine repede, pe un teren dinainte pregătit. O oarecare ezitare la înce-

putul poemului și, apoi, versurile vin de la sine, „ca din izvor". „O veste bună — scrie poetul aceluiași nepreţuit amic, Ghica, în 1887, de la Paris. M-am apucat de lucru, și în timp de cinci zile am și terminat un nou act pentru piesa *Ovidiu*, pe care am hotărît să o refac în întregime. Se spune că numai începutul este greu... la mine numai primul vers... O dată venit în bune condiţii, restul curge ca din izvor. Nădăjduiesc să-mi termin opera în cincisprezece zile dacă vreo nemulţumire neașteptată nu va veni să mă întrerupă."

Cînd termină *Fîntîna Blanduziei* scoate un „uf de mulţumire", semn că tot mai plăcute sînt lenea, meditaţia la gura sobei sau voiajul prin Europa. La Paris, cînd este frig, plouă și bate vîntul, cum se întîmplă la 21 iunie 1885, Alecsandri profită pentru a se deda „la cîteva ore de dulce lenevie". Căci — mărturisește el prietenului Ghica — „tot ce se aseamănă mai mult sau mai puţin cu lenea — are dinainte stima și aprobarea mea". Cînd lenea se prelungește pe timpul unei ierni întregi, omul comod are remușcări : „Putea-voi, oare, să recîștig timpul pierdut mai tîrziu ? Să dea Dumnezeu." Dumnezeu este generos, poetul recuperează timpul irosit, piesele, poemele se adună într-o operă întinsă, iarna viforoasă este, de obicei, fertilă pentru literatură.

Este interesant de observat că Alecsandri, care nu vorbește niciodată de dificultăţile interioare ale creaţiei, vorbește destul de mult, și aproape totdeauna în același fel, de condiţiile exterioare ale *stării de a scrie*. Am semnalat pînă acum cîteva elemente care declanșează

hotărîrea de a scrie : existența constrîngătoare a iernii, liniștea cabinetului... Atît de puternic este sentimentul confortului încît cea mai mică defecțiune împiedică, pur și simplu, pe Alecsandri să se apropie de masa de scris. El și-a construit un protocol și protocolul a devenit o habitudine de la care nu înțelege să se abată. Cum un arbitru al eleganței nu acceptă în ruptul capului să iasă cu o cravată care nu se potrivește întocmai cu nuanța costumului, tot astfel poetul nu pune mîna pe toc dacă soba nu trage cum trebuie, dacă ora nu este potrivită... Într-o dimineață se trezește aproape asfixiat de fumul ieșit din soba rău aprinsă și se refugiază numaidecît în cabinetul de lucru. Ar putea să scrie, dar nu este ora indicată de program, e prea devreme, mai trebuie să aștepte pînă ce inspirația află condițiunile prielnice. Să urmărim acest paragraf dintr-o scrisoare adresată lui Ghica : „Cunoști tu farmecul sobelor care scot fum ? Cunoști înțepăturile în nas și răgușeala care vin să se adauge plăcerilor iernii? Ei bine, eu m-am ghiftuit de ele azi-dimineață. Pe la ora cinci, fata din casă a venit să aprindă focul ; după o jumătate de oră săream din pat aproape asfixiat și mă refugiam în camera mea de lucru, făcînd triste reflecții asupra șuncii expuse la fum. Acest chin le face mai fragede, mai bune de mîncat, atît este de adevărat că suferința purifică și te face mai bun. Poate din această pricină criminalii erau supuși altă dată la afumare, ba chiar și nevinovații, cărora voiau să le smulgă mărturisiri. Iată-mă, deci, în camera mea de lucru la o oră nepotrivită ! Ce să fac aici, așteptînd să se facă ziuă ?... Să vorbesc cu tine... Hai deci să stăm puțin de vorbă."

Poetul așteaptă, dar, *ora potrivită,* ceea ce vrea să zică : tihna, micul confort, retragerea protectoare, căci numai în acest spațiu securizat literatura poate să se nască.

„Teroarea de fenomenul boreal" (G. Călinescu) se dovedește a fi, astfel, condiția liminară a creației la Vasile Alecsandri. Inspirația nu-i creează o stare de criză și nu-i provocată de o mare criză interioară, ca la alți romantici. Inspirația este mai degrabă o formă a disciplinei, a fidelității, chiar dacă poetul se plînge mereu de trădări și preconizează pedepse brutale („inspirația mi-a făcut adesea infidelități, dar a sfîrșit totdeauna prin a reveni la *cămin* [s.n.]. Ah, de voi pedepsi-o vreodată, ce viol !").

Poeziile lasă să se înțeleagă altceva : o penetrație lentă, o supunere progresivă a lucrurilor. Nici o bruscare, nici un act de violentare nu se întrevede în poemele lui Alecsandri, chiar și acolo unde e vorba de spații și de simboluri străine de imaginația lui potolită. Există, în mitologia poetică alecsandriniană, o „nostalgie de lin", un „dor gingaș de lumină" care exclud formele mai aspre ale reprezentării. Poemul se deschide totdeauna cu o viziune calmă. Nici vorbă de *viol,* de un efort de stăpînire a materiei verbale sau de bruscare a lucrurilor din-afară. Penetrația nu angajează niciodată la Alecsandri o tensiune a spiritului. Din *cămin* (care este sanctuarul, *cronotropul* său) imaginația se revarsă slobod și abundent spre o natură pregătită să fie cuprinsă, îmblînzită în poem. Dacă există un *viol,* el s-a petrecut cu mult timp înainte ca poetul să intre în spațiul ocrotitor al *căminului* și să aștepte „ora potrivită"...

Pentru mulți romantici, ieșirea în universul material implică o provocare, o siluire, o luptă cu obiectele rebele, o spargere brutală a zidurilor. Elementele, chiar și cele mai fioroase, pătrund lin în poemul lui Alecsandri sub hainele unei melancolii luminoase. Fantezia străbate fără dificultate ceţurile, pustiurile, natura în totalitate i se așterne, docilă, la picioare. *Scrisul* nu cunoaște, pe scurt, praguri, obstacole, literatura nu iese, la Alecsandri, dintr-o confruntare, ci dintr-o revărsare lentă și dulce *(drăgălașă)* a imaginației.

O penetrație și o întoarcere, o navetă ce se încheie odată cu terminarea poemului. Citind versurile lui Alecsandri, impresia ce ne-o facem este că niciodată spiritul liric nu se rătăcește, nu rămîne suspendat, prizonierul unei situații fără ieșire. Există o cale de întoarcere, există o soluție de salvare și, cea dintîi, este chiar evitarea situațiilor limită. Poemul durează exact cît durează zborul fanteziei, miza poetului nu depășește niciodată posibilitățile lui reale. Alecsandri nu cunoaște conflictul în care intră deseori spiritul poetic între a voi și a nu putea. Valéry spune că numai un *accident* termină poemul. Opera ar fi scrisă, la infinit, dacă ar fi după voința creatorului. Intervine, însă, totdeauna ceva dinafara operei (și a creatorului) care curmă acest proces (nerăbdarea editorului, îmbolnăvirea autorului, un musafir inoportun etc.). Opera rămîne imperfectă, capodopera nu este niciodată terminată. Alecsandri nu cunoaște această nemulțumire. Contractul lui cu opera stipulează termene mai scurte. Poetul nu pare terorizat de forma imperfectă a versului. Versul

iese de la început bine, poemul se termină atunci cînd autorul a epuizat ceea ce are de spus. Morala de la urmă arată o conștiință mulțumită și o imaginație epuizată, golită.

Un echilibru perfect între *subiect* și *obiect* se observă în poezia lui Alecsandri. Chiar cele mai dramatice compoziții se termină, la el, printr-un armistițiu, nici una dintre părți nu este dezavantajată : imaginația se epuizează în descriere, descrierea nu se desfășoară mai mult decît *subiectul* îngăduie. De aici vine senzația de stabilitate pe care o lasă poezia. O stabilitate, întîi, a universului (în *Pasteluri,* îndeosebi) și o stabilitate în relațiile dintre universul dinafară și spiritul ce îl observă.

Poezia este, în modul cel mai exact al termenului, o comunicare : o privire care nu modifică ordinea existentă, pentru că privirea nu pătrunde dincolo de suprafețele ei. Nu pătrunde și nu modifică nimic din ceea ce este constituit. A tulbura ordinea existentă nu intră în prevederile poetului. Obiectul (natura) precede actul creației și, trecut prin operă, obiectul iese neschimbat, ca floarea din care albina a extras nectarul. Rolul privirii este să producă doar o „stare plăcută", liniștea de neprețuit a spiritului : „Să-ți plimbi privirile pe verdeața cîmpurilor sau pe o apă curgătoare înseamnă să te lași cuprins de una din cele mai plăcute stări din lumea aceasta" *.

Cînd, împresurat de zăpezi, stă închis în casă și scrie, poetul privește (cum se spune cu o obo-

* Scrisoare către George Bengescu (1888), în ed. cit., p. 25.

sită imagine) cu ochii închipuirii îndepărtatele cîmpuri înverzite, apele curgătoare, seraiurile tainice și alte minuni orientale... Natura imediată este ostilă și poezia n-o acceptă decît ca element de contrast. De ea nu se pot lega visurile înalte ale poetului, fantezia o ocolește, ploaia, vijelia și zăpada rămîn, neputincioase, la marginea spațiului liric. Însă, răsturnare semnificativă ! : elementele refuzate în planul gîndirii se insinuează și acaparează poemul. Închipuirea nu reușește să-și impună temele (obiectele) ei, sau nu în primul rînd. În primul plan se instalează vîntul, zăpada, gerul... elementele, pe scurt, ce împresoară și, prin violența lor, determină pe lenesul visător să scrie. Fantezia călătorește departe, spre alte ținuturi, în timp ce un sentiment puternic de asprime scitică, oroarea față de „timpul rău" năvălesc în poem.

Sînt, în fapt, mai multe planuri (spații) care se concurează în *Pastelurile* lui Alecsandri (cele mai reușite, sub raportul compoziției). Cel dintîi este spațiul căminului : refugiu, loc de claustrație comodă, spațiu securizant. Este, apoi, spațiul închipuirii („văd insule frumoase și mări necunoscute și splendide orașe, și lacuri de smarald..."), spațiu deschis, spațiu *drag, dulce* și *lin*, acela ce satisface integral „dulcele farmec al vieții călătoare". El sugerează o promisiune de libertate. Este simbolul unei evaziuni salvatoare. Spiritul voiajor se pierde însă într-o reverie din ce în ce mai vagă și inconsistentă (închipuirea „își strînge a sa aripă") și peste tablourile însorite, iritant de poetice, se suprapune un peisaj mai dur și mai convingător liric : peisajul (spațiul) refuzat afectiv de reverie. Acesta va da

însă culoarea și tonul poemului. Percepția este aici mai fină, mai nuanțat materială. Oroarea de natura sălbăticită găsește imagini mai convingătoare decît iubirea de reliefurile însorite, exotice.

Literatura ia naștere, așadar, în spațiul protejat al *căminului :* spațiul de întîlnire și conciliere între o *reverie* (o evaziune eșuată) și o *agresiune* materială. *Scriitura,* despre care Alecsandri nu face nici o referire exactă, reprezintă împăcarea dintre cele două elemente (spații) aflate la extremitățile sensibilității lui poetice. Versul domolește agresiunea iernii și dă oarecare consistență visului. „Retras în pace", într-o fecundă singurătate, cu rănile închise, poetul poate, în fine, să-și transcrie melancoliile lui de om înfricoșat de dezastre. Începutul *Pastelurilor* sugerează tocmai cadrul și starea ce permit nașterea poeziei. Să citim cîteva fragmente din *Serile de la Mircești :*

„Perdelele-s lăsate și lampele aprinse,
În sobă arde focul, tovarăș mîngîios
Și cadrele-aurite, ce de pereți sînt prinse,
Sub palidă lumină, apar misterios.

Afară plouă, ninge ! afară-i vijelie,
Și crivățul aleargă pe cîmpul înnegrit ;
Iar eu, retras în pace, aștept din cer să vie
O zînă drăgălașă, cu glasul aurit.

Pe jilțu-mi, lîngă masă, avînd condeiu-n mînă,
Cînd scriu o strofă dulce pe care-o prind din
zbor,
. . . . . .
O ! farmec, dulce farmec a vieții călătoare,
Profundă nostalgie de lin, albastru cer !

Dor gingaș de lumină, amor de dulce soare,
Voi mă răpiți cînd vine în țară asprul ger !...
. . . . . .
Așa-n singurătate, pe cînd afară ninge,
Gîndirea mea se primblă pe mîndri curcubei,
Pîn'ce se stinge focul și lampa-n glob se stinge,
Și saltă cățelușu-mi de pe genunchii mei."

Reproduc, înainte de a comenta versurile de mai sus, și începutul altui pastel, *La gura sobei*, imagine tradițională a meditației și a lecturii. La Alecsandri, ea sugerează locul privilegiat al *scrisului :*

„Așezat la gura sobei noaptea pe cînd viscolește,
Privesc focul, scump tovarăș, care vesel pîlpîiește,
Și prin flacăra albastră vreascurilor de aluni
Văd trecînd în zbor fantastic a poveștilor minuni."

Inutil de tras, din aceste reverii de iarnă, o idee mai fermă despre nașterea poeziei. Ce se poate spune este că Alecsandri notează *starea de a face poezie* și elementele exterioare ce contribuie la realizarea ei. El reconstituie atmosfera cabinetului cum un pictor își desenează atelierul. O metaforă indirectă a creației, nu a mobilurilor ei. Alecsandri sugerează doar starea ce premerge apariția poeziei. Ca toți romanticii, Alecsandri crede că originile ei sînt / sacre : „aștept din cer să vie / o zînă drăgălașă, cu glasul aurit"... Însă *sacralitatea* este, aici și în alte poeme, o simplă figură de stil. Scrisul ca atare nu este, repet, o dificultate. Versul : „cînd scriu o strofă dulce pe care-o prind din zbor" spune îndeajuns despre psihologia creatorului.

Alecsandri are și el sentimentul unui *întemeietor*, însă sentimentul nu mai bîjbîie între ne-

putințele limbajului și neștiința retoricii. Folclorul îi oferă o mitologie, retorica este bine cunoscută. Alecsandri este mai bătrîn (artisticește) decît contemporanii lui. Cu el poezia română atinge un nivel de stabilitate. Spaimele începătorului au dispărut. Alecsandri are într-un grad considerabil psihologia scriitorului profesionist. Literatura este, desigur, o vocație, literatura este însă și o *practică*, o îndeletnicire care necesită o pregătire și un program. Poetul are *cabinetul* său și *tabieturile* de la care nu se abate. Se supune necesităților epocii (scrie, în afara versurilor, piese de teatru, compune narațiuni, adaptează altele, publică note de călătorie, cînd se produce un mare eveniment — Unirea, Războiul de independență — evenimentul este numaidecît celebrat) însă necesitatea se adaptează disciplinei lui interioare.

Orice accent de urgență este eliminat. Poetul are de la început instrumentele trebuitoare pentru a exprima orice idee. Dispare din literatura lui acea senzație (pe care o găsim la Heliade, Bolintineanu) de naștere grea a poeziei din spuma unui limbaj incongruent. Versul lui Alecsandri este fluent, polisat, bătaia e regulată, muzicalitatea tinde să potolească și să uniformizeze accentele aspre ale sensibilității și, implicit, ale lumii exterioare.

Pentru Alecsandri lucrurile se împart în două categorii : prietenoase și „rele". Cele din urmă aparțin unei exteriorități neprielnice trupului și spiritului (frigul, starea rea), dar prielnice, și încă în grad maxim, poeziei. Tendința este de a le *împrieteni* cu cele dintîi. Pentru aceasta este

necesară *reveria*. O reverie afectuoasă și productivă. Rolul ei este dublu : să apropie spațiile îndepărtate și să potolească vitalitatea barbară a naturii *dinafară*, să aducă lucrurile la o temperatură moderată. Rezultatul este că lucrurile se dematerializează, contururile aspre se șterg. Poezia le pune în armonie. O *fuziune* salutară se produce între cele două planuri. Obiectele intonează, atunci, un mare imn :

„Ș-atunci păduri și lacuri și mări și flori și stele
Intoană pentru mine un imn nemărginit."

Această pace a universului este însă provizorie. Timpul este variabil și el tulbură într-o oarecare măsură liniștea, solidaritatea lumii interioare. Efortul de a pacifica, de a îmblînzi universul reîncepe. Fiecare poezie necesită o energie spirituală, un demers special. Trecînd la altă poezie, lucrurile sînt reluate de la capăt. Conștiința artizanală, pe care Alecsandri începe s-o aibă, lucrează pe spații limitate. O cucerire metodică a obiectului prin reluări succesive. Privirea înaintează progresiv, apoi se oprește și comunică, de regulă cu un patetism moderat, un număr de impresii. Acestea asigură substanța unui poem.

Un poem modern este un fragment dintr-o confesiune unică, fragmentul trăiește din relația cu întregul. Viziunea compartimentală (a existenței și a poeziei) aparține mentalității clasice. Romanticul Alecsandri o păstrează, poeziile lui sînt niște piese detașabile, autonome în spațiul lor. Temele circulă, e adevărat, sensibilitatea

este, cu mici variații, aceeași, reveria lirică urmează, de regulă, trasee cunoscute, însă o poezie constituie o individualitate, un mecanism ce poate funcționa singur. Viziunea totală se constituie din suma viziunilor parțiale. Ce evită sistematic Alecsandri este *ruptura* dintre spații. Gustul pentru panoramele armonioase îl au mulți romantici. La Alecsandri gustul se asociază cu un mod aproape programatic de a gîndi (a vedea) *natura* și obiectele ei. S-a spus în repetate rînduri că este vorba de o natură *veselă*. Poetul însuși afirmă (în *Vis de poet)* că gîndul lui este să exprime sărbătorile vieții :

„Ca o liră dulce inima-mi trezită
Cîntă și serbează bunurile vieții,
Farmecul iubirii și a tinereții",

menirea talentului fiind să cînte „al vieții dar plăcut".

Însă vesela natură nu este totdeauna în sărbătoare. Solarul Alecsandri manifestă curiozitate și pentru laturile ei întunecate. Sensibilitatea se mișcă, în genere, pe un cîmp vast de nuanțe. N-are predilecție pentru o formă anumită de relief (deși unele preferințe sînt) și nu se atașează de o categorie specială de obiecte. Peisajul liric este format și la el din mai multe *peisaje*. Ici (în *Doine*) e vorba de *„lunca înverzită", de „valea* tăinuită", colo (în *Lăcrimioare)* de *cîmpia* cu „dulcea-i liniștire". În *Mărgăritărele* apare *„plaiul* frumos", „plaiul îngeresc", într-un sonet este divinizat *lacul* turistic, sărbătoresc. În multe poezii pătrunde, spectaculos, *marea* cu munții spumegători de valuri, marea

„vastă şi triumfală", „nemărginit safir", „cuib [de] smarald" etc. Admiraţia este totală, viziunea este feerică, nimic pe lume nu absoarbe mai bine gîndul şi nu încîntă mai mult ochiul ca schimbătoarea cîmpie lichidă :

„O, mare, scumpă mie,
Eu vecinic te admir...".

Marea angajează un sentiment al *plecării,* al *depărtării,* acela ce duce spre ţinutul visului : „lumea dorită" a Atlanticului, Asia frumoasă, India plină de minuni *(Marea Mediterană).* Ea are, în esenţă, o funcţie decorativă şi stimulatoare. Incită fantezia şi facilitează poezia. Pe ţărm, poetul aude „un freamăt blînd / de strofe dulci, divine" şi simte, cu o reală satisfacţie, că darul de a cînta bunurile lumii nu l-a părăsit. *Cabinetul* s-a deplasat aici. Poetul singuratic şi meditativ, asaltat de urgii, este acum un vînător vesel de melodii divine :

„Cercînd a le prinde
Din veselul lor zbor."

Marea este în poezia lui Alecsandri şi o cale de acces spre un univers exotic. Poezia se deschide, atunci, spre Bosforul în care se leagănă molatic delfinii, spre Veneţia cu decorurile fastuoase şi senzuale. Poezia îmbrăţişează şi legendele iberice, un *Pastel chinezesc* şi un poem în stil parnasian *(Mandarinul)* evocă eleganţa şi smalţurile Extremului Orient. Proza *(Călătorie în Africa)* relatează despre o lume total inedită pentru cititorul român. Cîteva imagini, golite de materie, trec şi în poezie. Reveria le purifică şi abstractizează.

Obiectul poetic romantic se manifestă cu precădere sub formele imprecise ale generalului („il est genre ou concept plus qu'existence" — zice Jean Pierre Richard). Există la Alecsandri o evidentă expansiune a imaginarului în orizontal, o propensiune spre spații largi. Poezia filtrează ceea ce turistul observă. Sau poezia selectează ceea ce autorul descoperă în cărți. „Material litografic", zice G. Călinescu. Alecsandri caută, în fond, în această geografie — în parte reală, în parte imaginată — un număr de *tablouri* care să satisfacă apetitul cititorului din epocă pentru exotic, măreț, spectaculos (categorii ale frumosului romantic). „Tablou viu, încîntător", „farmec răpitor" — sînt caracterizări ce se repetă.

Natura reală și natura *lucrată* îl atrag în egală măsură. Condiția este ca faptele să formeze o *scenă* frumoasă. Și faptele sînt alese totdeauna cu grija de a participa la ceea ce am putea numi *figura spectaculosului așezat* : fantastic ordonat, scenografie amplă, coerentă, concentrare de obiecte mărețe etc. Tendința lui Alecsandri este de a încremeni într-un *tablou* asemenea sublimități. Natura este, în orice caz, valorificată prin capacitatea ei de a produce peisaje grandioase (un grandios, repet, măsurat, un sublim care să nu pericliteze statutul obiectului !). În *Mandarinul* ochiul se plimbă, fermecat, de la podoabele costumului la turnurile hieratice ale pagodei. Obiectele excelează în genul lor : sînt *transparente* dacă originea lor e minerală, *înalte, mărețe* și *sprintene* (există la Alecsandri o obsesivă *teamă a sprintenului,* descoperită chiar și în universul material : „sprintene coloane"), dacă dez-

voltarea lor e spațială. *Parnasianismul* lui Alecsandri (de care s-a vorbit) începe printr-o aglomerare de obiecte strălucitoare :

„Mandarinu-n haine scumpe de matasă vișinie,
Cu frumoase flori de aur și cu nasturi opal,
Peste coada-i de păr negru poartă-o vînătă tichie
Care-n vîrf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal.

Fericit, el locuiește un măreț palat de vară
Plin de monstri albi de fildeș și de jaduri prețioși.
Mari lanterne transparente, de o formă mult bizară,
Răspînd noaptea raze blînde pe balauri fioroși.

O deschisă galerie, unde-a soarelui lumină
Se strecoară-n arabescuri prin pereții fini de lac,
Prelungește colonada-i pe-o fantastică grădină
Ce mirează flori de lotus în oglinda unui lac.

Ochiul vesel întîlnește, pe colnice-nverzitoare,
Turnuri nalte și pagode, unde cîntă vechiul bonz,
Și auzul se resimte de vibrări asurzitoare,
De răsunetul metalic al tam-tamului de bronz."

Peisaj static, decorativ, hieratic, reprodus, parcă, după desenul unui serviciu de porțelan. Această latură picturală place. G. Călinescu o socotește partea cea mai viabilă a poeziei. Imaginația e, într-adevăr, mai strînsă, ochiul vede mai bine detaliul. Iată și un fragment din *Dumbrava roșie* în care sînt descrise armurile leșești :

„Ei merg, bătînd din pinteni !... Zburdalnica lor ceată
Strălуce de departe în haine poleite :
Dulămi cu flori de aur la pept împodobite
Și-ncinse cu paftale de peatră nestimată.
Ciapce purtînd un vultur și pene la mijloc,
Încălțăminte roșii de pele de Maroc,
Și frîie țintuite, și argintate șele,
Și armorii cusute pe colțuri de harșele."

Trecem, acum, la o nouă provincie a acestei intime țări imaginare pentru a vedea altă formă de spectacol și, în fond, un alt mod de a imagina natura. Atributele se repetă *(măreț, adînc; nepăsător, gigantic, falnic, voios)*, însă peisajul (acela din *Căderea Rinului)* este mai grandios romantic, de un sublim al sălbăticiei :

„El cade !... Din nălțime în fund se prăbușește
C-un muget lung, sălbatic, grozav, răsunător.
Din stînci în stînci el saltă zdrobit ; se risipește
Precum o-mpărăție de glorios popor.

Frumoasa-i limpezime în clipă turburată
Se schimbă-n largi troiene de spume argintii
Ce valmeș se răstoarnă cu-o furie turbată,
Formînd o avalanșă de cataracte mii.

Și valuri peste valuri s-azvîrl spumegătoare,
Se sparg țîșnind în aer, și ferb scoțînd scîntei,
Și pulberea de apă, alin plutind la soare,
Se-ncinge, ca o nimfă, cu grîu de curcubei.

O aspră clocotire, o cruntă detunare
Anunță catastrofa și-nsuflă reci fiori.
Iar munții de zapadă treziți în depărtare,
Privind acea cădere, își pun un văl de nori...

Sublim, sublim spectacol ! Bătrînul fluviu pare
C-a să dispară vecinic în haos zgomotos ;
Dar Rinul e puternic ! dar Rinul nu dispare,
El a umplut abisul și trece maiestos !

Luîndu-și cursul pacinic, din nou se-ndreaptă Rinul
Prin sate și orașe, prin munți și văi frumoase.
Nepăsător gigantic de timpuri furtunoase,
El pasă cu mîndrie, căci a învins destinul !“

Tabloul nu este decît un fragment dintr-o alegorie amplă privitoare la menirea providențială

a Franței. Alegoria este slabă, tabloul din interior este însă remarcabil. Care sînt notele lui ? Întîi grandoarea, amplitudinea proporțiilor : prăpastia este adîncă, mugetul *lung, sălbatic, grozav,* clocotul apei izbite de stînci provoacă o *detunare* cruntă. Valurile se sparg în aer și stropii scot scîntei. În sensibilitatea veselului Alecsandri apare un sentiment obscur : sentimentul măreției în dezordinea naturii *(tema vîrtejului,* a *dizlocării,* a *haosului zgomotos).* Sublimul își trage acum izvoarele din spectacolul unui relief abia ieșit din fierberea geologică.

Manifestă Alecsandri un atașament special pentru asemenea peisaje ? Sfîrșitul tabloului citat arată că sublimul în sălbăticie nu ține mult. „Sublim, sublim spectacol !", dar ochiul caută reliefuri mai odihnitoare și le află numaidecît. La marginea pînzei se deschide „cursul pacinic" al rîului și, odată cu el, securizantul spațiu lin. Alecsandri nu stăruie în vîltoarea materiei, *dezordinea* contrazice simțul lui de stabilitate. Elementele materiale revin, după o fază de criză, la formele de *sublim liniștit, maiestos.* Umplînd abisul, Rinul redevine un „gigantic nepăsător". Alecsandri nu poate trăi prea mult cu sentimentul catastrofei. Natura este frumoasă îndeosebi în formele ei pașnice. Pașnice și decorative.

Obiectele se integrează într-un ansamblu *(tablou, scenă, spectacol),* ansamblul încîntă privirea, dar împiedică percepția elementelor în materialitatea lor specifică. Contactul senzorial cu lucrurile este, în acest fel, aproape exclus. Alecsandri ține lucrurile la distanță, privirea nu le străbate, nu le apropie, privirea le integrează

doar într-un cadru de o măreție, de regulă, statică. Bucuroasă, privirea trece, apoi, la alt grup de elemente, altă scenă, alt tablou...

În *Grui-Sînger*, Alecsandri cultivă fiorosul din natură, măreția lirică în orgia vegetală. Elementele materiale alcătuiesc un grandios tablou de întunecimi sublime : cărări încîlcite, neguri sure, umbre mortale, fiare „povestice", peșteri negre și amenințătoare, arbori cu ramurile încrucișate ca niște spînzurători, stînci „fantasme pleșuve, mute, oarbe" etc. Toate semnele infernului din natură sînt convocate pentru a zugrăvi un „cuib al spaimei", spectacol de cruzimi materiale :

„În funduri de prăpastii se bat mereu de maluri
Șiroaie care poartă cadavre pe-a lor valuri ;
Și aburi într-amurgul din ele se ridică
Ce-n rouă sîngerîndă pe frunzi uscate pică,
Sau merg de se așează pe stînci, pe vîrf de munte
Ca palide vedenii cu pletele cărunte.

O crîncenă orgie de sînge, de cruzime
Îmbată umbra mută ce zace la desime,
Ș-ades în mez de noapte s-aude prin tăcere
O surdă lovitură, un vaiet de durere,
Apoi un zbor de vulturi și urlete hidoase
De lupi ce vin să-mparte a victimelor oase,
Și straniu, lung, satanic, un hohot ce răsună

Ca clocotul de codri cînd cerurile tună.
Atunci păstorii sarbezi zăresc din depărtare
Ivindu-se pe munte o naltă arătare
Ce stă în dreptul lunei cu-o bardă groasă-n mînă...
Și pînă-n ziuă urlă dulăii de la stînă.

Amar de cine intră prin ramurile dese
A codrului de moarte ! Sărmanul, dacă iese,

El pare-un strigoi palid zărit ca printr-un vis,
Ce caută cărarea mormîntului deschis...
Acolo-i cuibul spaimei și adăpostul urei.

Grui-Sînger, ucigașul, e regele pădurei!"

Este imaginea haosului vegetal, cea mai puternică sub raport liric pe care a dat-o Alecsandri. Haosul este conceput ca un spațiu de întunecimi fără margini : „de negru întuneric, adînc fără hotare". Un spațiu de cărări „nestrăbătute", de obiecte crescute într-o sumbră umiditate. *Codrul fără viață* poate fi citit și ca o imagine a labirintului : o formă specială a haosului. Un labirint vegetal peste care stăpînește Grui-Sînger, crudul Minotaur. Începutul poemului anunță intrarea în acest spațiu provocator :

„În cea pădure veche, grozavă, infernală,
Cărarea-i încîlcită și umbra e mortală,
Și arbori, stînci, prăpăstii și oricare făptură
Iau forme uriașe prin negura cea sură,
Aspecturi fioroase de pajuri, de balauri,
De zmei culcați pe dîmburi, de șerpi ascunși în găuri,
De toate-acele feare povestice, de pradă,
Ce luna giulgiuiește cu alba ei zăpadă.
Copacii întind brațe, amenințătoare,
Nălțînd pe toată culmea cîte-o spînzurătoare
Și stîncile, fantasme pleșuve, mute, oarbe
Deschid largi, negre peșteri menite de a soarbe
În umbra lor adîncă și de misteruri plină
Pe omu-mpins de soartă a pere din lumină."

Pădure obscură, stînci, peșteri ca niște imense ventuze, cărări întortocheate, neguri groase — iată o suită de *figuri ale fricii,* elemente (cum zice Bachelard) ale unei *mitologii imediate.* O

mitologie a terorii, un peisaj al coşmarului, al haosului primordial. *Stînca,* despre care acelaşi Bachelard spune (în *La terre et les rêveries de la volonté)* că ne învaţă limbajul durităţii, are în poemul lui Alecsandri semnele agresivităţii primitive. N-are vedere, nu are limbaj. Orgoliul (alt atribut literar) îi lipseşte. Complicitatea elementară („deschid largi, negre peşteri menite să soarbă...") este condiţia ei morală. Obiect prin excelenţă romantic, simbol al semeţiei, element provocator în peisaj, stînca, deposedată de aceste însuşiri, este în poemul lui Alecsandri un obstacol — capcană într-un vast labirint infernal.

Cîtă vreme există *lumină* (soare) şi *hotare,* ne aflăm într-un tărîm controlabil, benefic. Infernul *(năpraznicul, grozavul)* începe în lumea obiectivă acolo unde se termină cunoscutul, normalul. Alecsandri, om al ordinii şi firescului, îşi manifestă zgomotos oroarea faţă de aceste „aspecturi fioroase". Să nu-l credem, totuşi, în întregime. Oroarea are şi o parte de plăcere. „Cruntul fior de gheaţă" nu-l împiedică să construiască cu evidentă satisfacţie un peisaj fantastic tenebros şi un portret pe măsura lui : satanicul hoţ Grui-Sînger. Stăpîn peste *Codrul-Fără-Viaţă* — regat al crimei şi al nopţii — Grui este un monstru ieşit din unirea puterilor infernale :

„Soţia lui e groaza şi noaptea-a lui complice!
Ca tigru fără saţiu, sub un stejar la pîndă,
El face zi şi noapte o crîncenă izbîndă,
Găsind în agonie un vaiet care-i place
Ş-o viaţă desfrînată în morţile ce face.
Monstru cumplit cu faţa ca sufletu-i de slută,

În trame sîngeroase gîndirea-i e perdută.
Oricine-l vede crede că au văzut o ciumă,
Şi dacă scapă teafăr, cu păr de lup s-afumă,
Căci fruntea lui apare sinistru luminată
De-a focului ce-l arde vapaie-nflacarată;
Dar vulturii, şi ulii, şi buhnele, şi corbii,
Precum tot spre lumină cu jale cată orbii,
Ţintesc cu neclipire spre dînsul ochi sălbatici
Ce noaptea pintre arbori s-aprind ca roşi jaratici.
Ei zboară pretutindeni alături,-mpreună,
Formîndu-i pe sub nouri cu zborul o cunună,
Un larg cortegi funebru ce lasă unde trece
De albe oseminte o cladă tristă, rece!"

Citind aceste versuri, un fapt se observă : poezia, ieşind de sub regimul solarului, graţiosului, devine mai puţin evazivă, indistinctă. Stimulată de sentimentul ororii, fantezia inventează imagini pline, de o materialitate puternică. *Haosul* alecsandrinian este populat de păsări rău prevestitoare : vulturi, ulii, buhne şi corbi. Umbrele groase, ceaţa densă, „fantasmele tupilate", „vedeniile mari, tăcute" dau impresia de vitalitate monstruoasă. Poemul are o încheiere morală. Satanicul Grui îşi ucide tatăl, *Codrul fără viaţă* se face scrum, iar un glas din altă lume pronunţă un teribil blestem :

„Tu, proclet, ucigaşe! infame paricide!
Tu, pentru care astăzi tot iadul se deschide,
Tu, răpitor de zile cui ţi-au dat viaţă, nume!
Atunci a ta osîndă sfîrşit să aibă-n lume
Cînd astă buturugă de arbor ars sub care
Părintele tău zace ucis, fără suflare,
Va da şi flori şi frunze, etern fiind udată
Cu apa cea din vale în gura ta carată.
Iar păn-atunce, iasmă ce a născut Păcatul,
Legată-n înfrăţire cu Răul nempăcatul,
În viaţă şi-n mormîntu-ţi în veci să nu guşti pace

Şi cugetul din tine s-auzi că nu mai tace.
Să nu priveşti tu cerul şi omenirea-n faţă !
De foc să-ţi fie apa, şi soarele de gheaţă!
Să bată-n tine biciul urgiilor turbate
Păn' n-a mai fi pe tine loc unde a mai bate !
Toţi şerpii de pe lume să iasă-n a ta cale !
Să-ntîmpini numai ură, să nu simţi decît jale !
Să chemi cumplita moarte, şi ea, l-a ta chemare,
Să rîdă, să te lase luptînd cu-a ta mustrare,
Încît s-ajungi tu însuţi a te feri de tine
Prin ultima ta crimă, uciderea de sine !
Blăstem ! blăstem pe capu-ţi în lunga vecini/ci/e !
A ta cenuşă peară în vînt şi neagră fie !"

Blestemul, în tradiţia poetică a epocii, este, la Alecsandri, de o violenţă abstractă. În afara apei care în atingere cu păcătosul Grui devine foc, a soarelui care se transformă în gheaţă şi a şerpilor (care, în imaginaţia populară, sînt cele mai greţoase dintre vieţuitoarele pămîntului), pedeapsa nu antrenează alte forţe materiale. Izbăvirea de păcatul paricidului se obţine printr-o lungă, absurdă umilinţă : Grui străbate în genunchi, timp de o jumătate de secol, un munte pustiu pentru a uda cu apa adusă în gură o buturugă uscată. Efort sisific, într-un peisaj de-o uscăciune şi dezolare biblică :

„E numai cîmp de petre, gol, trist, secat de soare
De care fug şi vulturi şi feare răpitoare.
Nici scaiul, nici urzica, pe sînul lui nu creşte,
În veci dorita ploaie, nici roua nu-l stropeşte,
Iar dac-un nor se sparge deasupră-i cîteodată,
Cu lacrimi lungi de sînge e ploaia-amestecată.
De cîmpul cel de groază chiar gîndul se fereşte ;
Chiar crivăţul pe margini din zboru-i se opreşte,
Atît este de mare pe locul de-anatemuri
Urgia nempăcată cereştilor blăstemuri !"

Peisajul are însă consistență materială, mai mare, în orice caz, decît priveliștile ce primesc adeziunea poetului. Alecsandri devine, fără voia lui, un remarcabil *poet al pustietății*. Însă dezolarea în fața golurilor din natură nu ține mult și nu provoacă un sentiment de neliniște cosmică. Ordinea universului nu este primejduită, *haosul, golurile, pustiurile* sînt accidente în natură. Dealtfel, Alecsandri trece repede peste ele. Odată tabloul încheiat, ochiul caută, cu aceeași curiozitate, alt peisaj, în contrast, de obicei, cu cel dinainte, în așa fel încît ele formează un cuplu de alb-negru. În *Grui-Sînger* sînt două imagini ale universului material : frenezia, monstruozitatea vegetală a *Codrului fără viață* și, apoi, singurătatea sterilă, mută a pămîntului blestemat). În *Răzbunarea lui Statu-Palmă* dăm, întîi, peste un peisaj edenic :

„Cîte lunci, păduri și codri de cîntări și de flori pline,
Cîte paseri vii, maiestre, șoimi și pajuri nazdravane,
Păuni mîndri, fulgi de sare, dulci minuni aeriane,
Cîți lei, pardoși, căprioare, cerbi cu coarnele de aur
Cuiburi de privighitoare, cuiburi scumpe de balaur,
Frunzi și fructe, umbra dulce și codreana armonie...",

pentru ca, peste cîteva versuri, decorul să se schimbe și pe scena imensă a naturii să apară dezordinea, terifiantul, furia oarbă, personificate de Sfarmă-Piatră și Strîmbă-Lemne, genii ale distrugerii. Furia lasă în urma ei un tablou măreț și înspăimîntător :

„Atunci lumea îngrozită crezu că-i peri norocul !...
Sfarmă-Peatră cu largi pasuri calcă munte după munte,
Trece rîuri fără poduri și prapastii fără punte,
Lăsînd urme de cutremur la tot pasul, în tot locul !

Unde vede-o stîncă naltă, el o macină cu palma.
Bolovanii sub picioare-i dau de-a dura, dau de-a valma,
Și cu peatra măcinată și cu petrele-aruncate
El iezește, bate, umflă rîurile tulburate.

Culmele trec peste șesuri, apele trec peste maluri,
Valuri mari se sparg în zgomot, răpezite peste dealuri,
Dar nici clocotul lor aprig, clăbucind, ferbînd în spume,
Nici chiar troncătul de zdraveni bolovani în rostogol
Nu-ngrozesc ca uriașul ce s-arată crunt la lume,
Cu fălci negre scrîșnitoare, cu ochi roși, cu peptul gol.
El apare pe sub nouri ca un munte de turbare
Ce amenință pămîntul să-l turtească-n răzbunare!

Ca și dînsul, Strîmbă-Lemne, uragan de vijelie,
Intră-n lunci, păduri și codri, ducînd viscol, ducînd larmă,
Plopul nalt l-a lui suflare ca o creangă se mlădie,
Ulmul cade, fagul crapă și stejarul gros se darmă.

El pătrunde prin desime, trece iute prin zăvoaie,
Și sub brațul său puternic totul pîrîie, trăsnește,
Tot se rumpe, se răstoarnă, se sucește, se îndoaie,
Ș-un troian de crengi, de arbori pe-a lui urmă se clădește."

Efecte, evident, teatrale, scenografie cunoscută, retorică împrumutată de la romantici, însă, ca și în alte cazuri, retorica începe să-și creeze obiectul, scena se umple de lucruri, peisajul se individualizează. Poetul nu se implică prea mult în aceste tablouri grandioase, rolul lui este mai degrabă acela al lui Statu-Palmă din poemul citat: după ce provoacă forțele oarbe ale lui Sfarmă-Piatră și Strîmbă-Lemne, legendarul pitic se refugiază într-un arbore și, privind de acolo spectacolul, chicotește de satisfacție.

Scena se mai rotește o dată, și în locul peisajului ciclopic dinainte apare din nou imaginea unei perechi de tineri care zboară „pept la pept,

gură în gură, ochi în ochi privind duios". Este una din puținele imagini ale zborului la Alecsandri, spirit sănătos terestru. Zborul nu este propriu-zis o temă și nu angajează o mitologie lirică din care să deducem un simț uranic, o dorință mai adîncă de pierdere în spațiile cosmosului. Cerul este și pentru Alecsandri un fastuos decor pentru delicate gesturi intime. Sprijinită de pieptul răpitorului, Trestiana zîmbește, în aer, „ca un vesel meteor", iar Făt-Frumos, într-o beatitudine totală, „duce raiului din stele al pămîntului odor". Răpire simbolică, voiaj pur literar (retoric), mesaj fără conotații. Alecsandri iubește și el, ca toți romanticii, *departele* (sau *îndepărtatul*), însă nu leagă de această noțiune nici una din obsesiile lui poetice. În erotică, se va vedea, femeia este, în ipostaza cea mai nobilă, un înger, însă îngerul este, la el, o ființă retorică, nu o ființă metafizică.

*

Țara lui imaginară (căci există una) este în esență terestră. Am semnalat deja prezența *lacului, luncii, plaiului, mării,* a peisajului mirific oriental, prezența (și abundența), în genere, a elementelor care circulă la toți poeții romantici. Unele au, la Alecsandri, o mai mare frecvență și, din cercetarea lor, putem deduce o direcție a imaginarului. Ele constituie spațiile reveriei. Să reamintim întîi *plaiul,* o formă de sincretism a naturii :

„Auzit-ai, frate, de un plai frumos
Care-n veci răsună de cîntări iubite ?
Unde se-mpreună cerul luminos
Cu albastrul mării cei nemărginite ?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu ;
Pe-ale tale brațe du-mă, dragul meu !

Unde vîntul serii, blînd ca un suspin,
Leagănă-n tăcere dalbe flori de aur ?
Unde pe-ale rodii salbe de rubin
Flutură verdeața frunzelor de laur ?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu ;
Pe-ale tale brațe du-mă, dragul meu !

. . . . . .

Auzit-ai, frate, de-un plai îngeresc,
Unde înflorește scumpa nălucire ?
Unde a iubirei dar dumnezeiesc
Ca cerescul suflet are nemurire ?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu ;
Pe-ale tale brațe du-mă, dragul meu !

Dar ce zic ? Ah ! unde, unde este plai
Mai frumos, mai vesel, mai bun de iubire
Decît țara noastră, acest dulce rai
Plin de încîntare, plin de fericire ?
Acolo-mi e dorul, acolo mă vreu ;
Lasă-mă aice să mor, dragul meu !"

Acest *dulce rai* primește expresia cea mai elocventă în *Miorița*. Blaga a făcut mai tîrziu din el matricea spiritului românesc. Alecsandri imaginează un loc vesel și frumos, cu flori dalbe de aur și seri blînde, suspinătoare, un loc „bun de iubire". Pînă la urmă plaiul se identifică, printr-o răsturnare previzibilă de sensuri, cu *țara*. Poetul leagă de acest spațiu un sentiment al duratei și al *dumnezeirii* (armonie, grandoare liniștită, permanență, singurătate confortabilă).

Apare și *valea* lamartiniană, spațiu al tainei, al plăcutei complicități între lucruri („jos în valea tăinuită"), însă adevăratul spațiu de securitate în imaginarul alecsandrinian este *lunca*. Îl aflăm peste tot, ca obiect de referință și obiect de meditație lirică : loc de refugiu, obiect, în fine, de adorație, imagine a fecundității și armo-

niei naturale. Lunca este, în lumea materiei, ceea ce este *cabinetul* în existența frigurosului, comodului Alecsandri : un spațiu privilegiat. Satisface sentimentul de plenitudine pe care poetul îl reclamă mereu cînd se află în mijlocul naturii. O plenitudine a liniștii și siguranței. Lunca reprezintă natura domesticită, simpatică : un veritabil tranchilizant pentru spirit. Ea ne învață limba coexistenței pașnice în universul material :

„Sus, paingul pe un frasin, urzind pînza-i diafană,
Cu-al său fir de-argint subțire face-o punte-aeriană,
Iar în leagăn de matasă gangurul misterios
Cu privighetoarea dulce se îngînă-armonios.

Jos pe la tulpini, la umbră, fluturii, flori zburătoare,
Se-ndrăgesc în părechere pe sîn alb lăcrimioare,
Și, ca roi de petre scumpe, gîndăceii smălțuiți
Strălucesc, vie comoară, pe sub ierburi tăinuiți.

O pătrunzătoare șoaptă umple lunca, se ridică.
Ascultați !... stejarul mare grăiește cu iarba mică,
Vulturul cu ciocîrlia, soarele cu albul nor,
Fluturul cu plînta, rîul cu limpidele izvor.

Și stejarul zice ierbei : «Mult ești vie și gingașă !»
Fluturașul zice floarei : «Mult ești mie drăgălașă !»
Vulturul uimit ascultă ciocîrlia ciripind ;
Rîu, izvoare, nouri, raze se împreună iubind.

Luncă, luncă, dragă luncă ! rai frumos al țării mele,
Mîndră-n soare, dulce-n umbră, tainică la foc de stele !
Ca grădinile Armidei, ai un farmec răpitor,
Și Siretul te încinge cu-al său braț dismierdător.

Umbra ta, răcoritoare, adormindă, parfumată,
Stă aproape de lumină, prin poiene tupilată.
Ca o nimfă pînditoare de sub arbori înfloriți,
Ea la sînul ei atrage călătorii fericiți.

Și-i încîntă, și-i îmbată, și-i aduce la uitare
Prin o magică plăcere de parfum și de cîntare,
Căci în tine, luncă dragă, tot ce are suflet, grai,
Tot șoptește de iubire în frumoasa lună mai!"

Literatura ia parte la constituirea acestui peisaj (grădinile Armidei, nimfele pînditoare), însă literatura este mai mult decît oriunde concurată aici de percepția directă a lucrurilor. *Retorica peisajului* prevalează asupra *peisajului retoricii*. Alecsandri pune la un loc tot ceea ce o natură bună și fecundă produce mai de preț. Un colț de rai, cum zice el, unde se vorbește un limbaj comun : limbajul galanteriei. Stejarul, simbolul puterii, se adresează modestei ierbi : „mult ești vie și gingașă", vulturul — simbolul orgoliului și al cruzimii — vorbește cu ciocîrlia, soarele se înțelege cu norul, fluturul cu „plînta" etc. Este spațiul corespondențelor tainice și în el se folosește, ca mijloc de comunicare, limbajul șoaptei. Totul *se îngînă*, regnurile comunică, speciile participă la un mare concert.

Lunca este o *figură a beatitudinii* și, „prin o magică plăcere de parfum și de cîntare", ea acționează ca un drog asupra simțurilor : produce *uitarea*, căderea într-o beție reconfortantă. *Umbra* are, cu precădere, virtuți soporifice : „răcoritoare, adormindă, parfumată". În limbajul facil mitologizant al lui Alecsandri, umbra este nimfa vicleană care atrage și dezmiardă cu farmecele ei discrete pe călătorii toropiți de cîntece și parfumuri („ea la sînul ei atrage călătorii fericiți").

În spațiul euforic al luncii apare un spațiu mai redus unde incertitudinile, dacă mai există, dispar cu desăvîrșire : *poiana tăinuită*. Lunca

este un univers de armonii corupătoare, iar *poiana tăinuită* este inima lui. Aici se adună aristocrația luncii („floarea oaspeților") pentru a asista la un recital de gală. Tot ce are natura mai de seamă participă la o reuniune mondenă a cărei vedetă este privighetoarea. Tablou alegoric, antropomorfism fastuos. G. Călinescu găsea poemul conceput pe o idee falsă. Retorica peisajului cuprinde, cu toate acestea, cîteva imagini remarcabile. Este, întîi, o imagine de ordinul fluidității : „zbor luciri de lună", „roi de flăcări ușurele, lucioli scînteietoare / trec în aer, stau lipite...". Ea deschide o veritabilă paradă a modei și a virtuților în lumea păsărilor și a florilor de luncă. *Cucul* e îngîmfat, *macul* doarme, senil, în timpul concertului, *nufărul* e întristat ca un văduv, *gîndăceii* poartă hlamide smălțuite, *bujorelul* e vioi, rumen, *busuiocul* concupiscent („iubitor de sînuri albe") etc.

Abuzul de gingășii supără, evident, la lectură, însă din aceste acumulări de făpturi grațioase se constituie o figură a imaginarului : aceea a *extazului* („sufletul cu voluptate în estaz adînc plutește"). Extazul corespunde în cer („și se pare că s-aude prin a raiului cîntare / Pe-ale îngerilor harpe lunecînd mărgăritare"), dar se înțelege fără dificultate că extazul nu asociază nici aici cosmicul, metafizicul. Voluptatea rămîne atașată de bunurile raiului pămîntesc. Ele întrețin buna dispoziție a sufletului, întineresc spiritul, stimulează reveria.

O *reverie*, trebuie să spunem, *molatică, dezmierdătoare*. O reverie a măsurii și a firescului. Limbajul ei este, repet, șoapta, expresia ei este nuanța, idealul ei este solidaritatea. Fiecare oaspete din *poiana tăinuită* are rostul, justificarea

lui. Arghezi, reluînd acest lirism al miniaturalului, îi va da o dimensiune cosmică. Lucrurile neînsemnate au o „țandară de lumină" care le leagă de marele univers. Mai săracă, mai convențională, imaginația lui Alecsandri nu descoperă asemenea legături secrete. Ea se mulțumește cu sentimentul unei comuniuni bonome în natură. *Lunca* este o natură fericită. Nu cunoaște contestația pentru că nu cunoaște contradicția. N-are forțe rebele, în teritoriul ei nu există goluri, rupturi care să primejduiască sensul acestei comuniuni și plenitudini. Lunca este și un spațiu erotic. Eminescu cheamă femeia în mijlocul codrului, Alecsandri o invită (vom arăta mai tîrziu) în luncă la o partidă de șoapte, de cîntece îngînate și de bocete line.

În interiorul luncii se află și *balta*. Romanticii cîntă mai ales lacul solitar. Balta lui Alecsandri clocotește de viață. Dimineața, ea așteaptă ca pe un mire luminos „voiosul soare". Din ochiuri de apă se înalță cîrduri de rațe, șerpii se încolăcesc sub florile de nufăr, nagîții țipă, lișițele „dau în fund"... Vînătorul trece cu luntrea prin acest paradis natural, însă viețuitoarele nu se sperie : vînătorul e poet...

Cîmpia este un teritoriu mai vast și mai arid. Alecsandri nu l-a ocolit, versurile sale se deschid în chip frecvent spre „dulcea liniște" a șesului. Însă șesul fără hotare precise nu mai este un spațiu atît de securizant ca lunca. Imensitatea, pustietatea Bărăganului deprimă pe poet :

„Pe cea cîmpie lungă a cărei tristă zare
Sub cer, în fund, departe, misterios dispare,
Nici casă, nici pădure, nici rîu răcoritor,
Nimic nu-nveselește pe bietul călător.

Pustietatea goală sub arşiţa de soare
În patru părţi a lumei se-ntinde-ngrozitoare,
Cu iarba-i mohorîtă, cu negrul ei pămînt,
Cu-a sale mari vîrtejuri de colb ce zboară în vînt.

De mii de ani în sînu-i dormind, zace ascunsă
Singurătatea mută, sterilă, nepătrunsă,
Ce-adoarme-n focul verii l-al grierilor hor
Şi iarna se deşteaptă sub crivăţ în fior.

Acolo floarea naşte şi moare-n primăvară,
Acolo pere umbra în zilele de vară,
Şi toamna-i fără roadă, ş-a iernii vijelii
Cutrieră cu zgomot pustiele cîmpii.

Pe cea savană-ntinsă şi cu sălbatic nume,
Lung ocean de iarbă necunoscut în lume,
O cumpănă se-nalţă aproape de un puţ,
Şi-n orizon se-ndoaie ca gîtul unui struţ."

Şesul nemărginit cheamă *figura singurătăţii :* „mută, sterilă, nepătrunsă". Poet fără simţul transcendenţei, Alecsandri priveşte departe, spre orizont, şi, nevăzînd decît *pustietatea goală,* se întristează. Oceanul de iarbă nu-i spune nimic, mişcarea procesuală a naturii sălbatice (naşterea, moartea ierburilor) nu-i stimulează imaginaţia cosmică. Natura, ca să fie frumoasă, trebuie să fie accesibilă, fecundă, să poarte semnele legăturii afective cu omul. Fără *casă,* fără *pădure,* fără *umbră,* fără *rîu răcoritor* (toate imagini ale *refugiului,* ale *ocrotirii),* cîmpia nu „înveseleşte" pe călător. Nu-i dă, cu alte cuvinte, sentimentul acelei comuniuni cordiale cu universul pe care Alecsandri îl solicită mereu.

Fapt bizar pentru un spirit romantic : Alecsandri se teme de *zarea* ce dispare, misterios, *în fund, departe, sub cer.* Dispariţia, pierderea în indeterminare constituie una din figurile cele

mai răspîndite în poezia romantică. Ea sugerează procesul de cosmicizare a lucrurilor. Alecsandri nu se simte însă bine decît într-un spaţiu mărginit. Tabloul trebuie să aibă o ramă, peisajul un contur. Cîmpia este acceptată cînd se văd semnele acestei mărginiri. În *Valul lui Traian* (ciclul *Pasteluri)* brazda ce trece prin cîmpia dunăreană pune capăt pustietăţii, limitează fuga orizontului. Spiritul se simte acum în siguranţă :

„Pe cîmpia dunăreană care fuge-n departare,
Unde ochii se afundă dintr-o zare-n altă zare
Ca pe sînul fără margini şi pustiu de ocean,
Unind două orizonturi, iată valul lui Traian !

. . . . . .

Pe colnicul rotund, verde, la al vînturilor şuier,
Cîntă-n umbra lui Murgilă un păstor din al său fluier.
Lîngă dînsul doarme-un cîne ; pe sus zboară un vultan,
Şi o turmă de oi blînde pasc pe valul lui Traian !"

Pustietatea ce „în patru părţi a lumei se-ntinde-ngrozitoare" reprezintă un imens spaţiu deschis şi, în faţa lui, imaginaţia poetică se înspăimîntă. Nu „se-nveseleşte", încă o dată, pentru că, fără hotare, pustietatea (cîmpia) este altă imagine a haosului. Iar faţă de haosul materiei, Alecsandri are cea mai hotărîtă oroare. Însă oroarea se dovedeşte şi aici fecundă. Ea naşte insecuritatea, şi insecuritatea se închide (sau se deschide) într-o clară *figură a solitudinii.* Poemul este scris cu o vădită rea dispoziţie. Lui Alecsandri nu-i place obiectul, e prost dispus în faţa temei, însă, ce bizar !, reaua stare afectivă provoacă o mai bună dispoziţie a imaginaţiei. Există, lîngă imaginaţia literară, o mai clar conturată *imaginaţie materială :* pămînt ars de soare,

vîrtejuri de colb, iarbă mohorîtă, sîrmoasă şi, deasupra tuturor, o cumpănă de fîntînă ca gîtul unui struţ, semn al unei precare *fertilizări* (umanizări) a pustiului.

O poetică, încă modestă, se prefigurează aici : o *poetică a carbonizării*, o *reverie a pustietăţii* : „focul verii", „pustietatea goală sub arşiţa de soare", „iarbă mohorîtă", „mari vîrtej de colb". Pînă şi singurătatea se mineralizează : „mută, sterilă, nepătrunsă", ea zace ascunsă de mii de ani în pămînt. Este o singurătate geologică, pietrificată. După ce lasă imaginaţiei materiale iniţiativa în prima parte a poemului, Alecsandri revine la obişnuita lui retorică literară (o scenă animată) în cea de a doua. Poemul coboară în obişnuitele convenţii. *Peisajul*, constituit printr-un *refuz* ce se dovedeşte a fi productiv, se încheie cu imaginea deprimantului ocean de iarbă „necunoscut în lume". Am intrat deja în peisajul retoricii.

Relaţia dintre poezie şi obiectul ei este primejduită, în poemul comentat înainte, de o teamă obscură. Teama este provocată în alt poem *(Calea Robilor)* de senzaţia de gol cosmic. Este unica dată cînd Alecsandri are o *reverie uranică* încheiată printr-o reverie a pustiului terestru :

„Pe cerul nalt luceşte un rîu albiu de stele,
Ce curge spre Moldova din tainicul noian ;
Ca flotă luminoasă, luceferii prin ele
Cutrieră în umbră cerescul ocean.

Din cînd în cînd desprinsă din bolta cea profundă
O stea albastră cade şi-n spaţiu s-acufundă,
Trăgînd pe plaiul negru o brazdă argintie,
Ce-n clipă-i trecătoare ca viaţa-n vecinicie !

Sub cerul fără margini, spre mîndrul răsărit,
Se-ntinde-n umbra nopții un cîmp nemărginit,
Pustiu și trist ca golul ce lasă-n urma lor
În inimi iubitoare iubiții carii mor."

Cîmpia goală este, aici, o prelungire a vidului din marele spațiu. O intuiție fină a relațiilor din univers pe care Alecsandri o întoarce, apoi, spre temele lui lirice obișnuite.

În *O noapte la țară* (din vol. *Doine și Lăcrămioare)* relația este de tandrețe. *Cîmpia* (spațiul unei reverii amoroase) este acum favorabilă. Motoarele retoricii se pun în mișcare : dulcea taină a umbrelor, lumina mîngîioasă a făcliei de pe cer, glasuri de îngeri, sfinte armonii, plăceri încîntătoare etc. O agresiune, o irepresibilă ofensivă de suavități. Leagănul acestei divine muzici de șoapte este, încă o dată, cîmpia :

„Frumoasă e cîmpia cu dulcea-i liniștire
Pentru acel ce fuge de-a lumei amăgire,
Pentru acel ce caută un trai neînsemnat !
Plăcut, plăcut e ceasul de griji nentunecat,
Și dulce este viața ce curge lin, departe
De-al omenirei zgomot, de-a ei fumuri deșarte !"

Cîmpia are, aici, și o funcție ocrotitoare. Nu este numai cadrul unei visări plăcute, locul de unde pornește glasul de înger al iubirii, cîmpia vindecă de griji pe omul deja exasperat de zgomotul lumii. Nu este prima criză de astenie în poezia română. Este curios, doar, s-o întîlnim la Alecsandri, spirit sociabil, turist cu vocație, prețuitor în grad maxim al comodităților urbane.

Să nu pierdem din vedere un fapt important : cîmpia de la Mînjina (unde este localizată, în martie 1845, această meditație) nu este un pustiu, nu-i un spațiu fără margini, amenințător și

nefertil. Numai *jalea* e „fără margini", numai *dorul* este „fără hotar", numai îndrăgostitul fără speranţă simte îndemnul să se arunce pe un cal şi „prin văzduh să-noate, / păşind peste-orizonturi, zburînd peste cîmpii"... Neliniştea poetului visător este scurtă, un „acord îngeresc", un „glas prietenesc" plutesc prin aer şi-i dezmiardă urechea. El nu simte, în consecinţă, dorinţa „să nu mai facă parte din trista omenire", să se piardă, cu alte cuvinte, în orizonturile goale. Cîmpia apără, astfel, o nerăbdătoare afecţiune şi lecuieşte un spirit iritat de larma şi făţăriile lumii.

Din acest spaţiu *dulce, tainic, ocrotitor* au dispărut însă obiectele materiale. Căldura tandreţii le-a transformat în energii volatile. Universul alecsandrinian este constituit, la ceasul plăcut, numai din *şoapte* şi *văpăi line*...

*

Aşadar : Alecsandri nu iubeşte un singur *peisaj*. Nu mizează pe un singur tablou. *Muntele, lacul, marea, valea, lunca, plaiul, cîmpia* intră, ca forme sensibile de acceptare sau refuz, în peisajul său. Criticul tematist care vrea să descopere în ataşamentul poetului pentru o formă de relief, în preferinţa pentru o culoare a cerului, în atitudinea faţă de lucruri, un proiect liric, o *figură* a sensibilităţii este mereu contrazis în aşteptările lui. Sincretismul poetului îl pune în încurcătură. Frivolitatea retoricii îl poate exaspera. Peisajul urmează aceeaşi cale : ici, muntele este un spaţiu primitor, productiv, securizant, colo muntele este un obiect terorizant într-o imagine mai vastă a haosului. El devine,

astfel, pivotul mai multor *figuri :* de la figura solitudinii mîndre, purificatoare, la figura ororii de labirintul vegetal... Dintre peisajele ce trec prin versurile lui Alecsandri, doar lunca este statornic euforizantă, liniştitoare.

Alăturate, peisajele formează o geografie lirică, o ţară imaginară care devine, pe rînd, o ţară mitică, o „ţară de jale", un colţ de rai :

„Şesuri, văi, norii din cer
În urmă-i departe per.
Cine-o vede, o zăreşte
Ca o stea care luceşte
Şi-n văzduh se mistuieşte.

În codri merei pustii
Unde urlă fiare mii..."

În acest peisaj global, totalizant, nuanţele se pierd. „Codrii de verdeaţă", „munţii [...] răsunători", văile înverzite, recile izvoare şopotitoare, plaiurile îngereşti, luncile armonioase formează un spaţiu faţă de care poetul manifestă cea mai pură evlavie. Peste acest spaţiu se arcuieşte un cer „care zîmbeşte" mereu *(Adio Moldovei),* drumurile sînt de flori *(Întoarcerea în ţară),* în poiene pasc zimbrii şi peste „dalba moşie" trece vînătorul mitic (Dragoş), arhetipul. Codrii, cîmpiile, apele, vieţuitoarele intonează o *doină* tînguitoare. O *serafie* generală (spre a folosi vorba poetului) stăpîneşte ţara mitică. Retorica sacralizează toate obiectele, substanţa materială se evaporă. Peisajul devine o imensă pată de culoare indeterminabilă. Limbajul lui este acela al adoraţiei mistice. Pentru a-l citi, criticul trebuie să recurgă la codurile rugăciunii.

În *Pasteluri* (poeme de maturitate), Alecsandri face însă efortul de a da o anumită substanță și coerență acestei geografii sacre. Imaginația revine pe pămînt și, pe cît este posibil, se încorporează în materie. Cum semnalam la început: *pastelurile* sînt scrise într-un loc bine ocrotit și cu un sentiment neascuns de ostilitate față de asprimile naturii. Intervine, în imaginarul poetic, și nuanța temporală. Alecsandri vede (cîntă) același peisaj iarna, primăvara, vara, toamna. Sensibilitatea lirică se modifică în funcție de orarul universului. Iarna se plînge de frig, primăvara celebrează nunta cosmică: „însoțirea naturii cu mîndrul soare". Însă nu totdeauna mesajul latent, spre a vorbi în limbajul psihanalizei, corespunde cu mesajul (limbajul) de suprafață al poemelor. Alecsandri nu mai conteneşte cu vaietele lui: „cumplita iarnă", „gerul aspru și sălbatic", „e un ger amar, cumplit", „urgie crudă" etc., însă, dacă trecem de acest prim nivel al versurilor, descoperim că, în profunzimi, se adună imaginile unui anotimp fastuos, superb.

Există, în fapt, două *peisaje* ale hibernării, iar dacă ținem seama și de peisajul interior *(cabinetul* poetului), trei. Cel dintîi sugerează, printr-un șir de tablouri aspre, încremenirea universului material, colosala amorțire a lucrurilor, stingerea proceselor vitale. În modul lui poetic, Alecsandri lasă privirea să alerge slobod pe astfel de vaste întinderi.

„Crivățul din meazănoapte vîjie prin vijelie,
Spulberînd zăpada-n ceruri de pe deal, de pe cîmpie,
Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian,
Ca nisipurile dese din pustiul african.

Viscolul frămîntă lumea !... Lupii suri ies după pradă,

Alergînd, urlînd în urmă-i prin potopul de zăpadă.
Turmele tremură ; corbii zbor vîrtej, răpiți de vînt,
Și răchițile se-ndoaie lovindu-se de pămînt.
Zberăt, raget, țipet, vaiet, mii de glasuri spăimîntate,
Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate,
Și-n departe se aude un nechez răsunător...
Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal și călător !"

sau :

„Gerul aspru și sălbatic strînge-n brațe-i cu jălire
Neagra luncă de pe vale care zace-n amorțire ;
El ca pe-o mireasă moartă o-ncununâ despre ziori
C-un văl alb de promoroacă și cu țurțuri lucitori."

Este imaginea unei naturi lucrate de un „sculptor cu mîna aspră". Iarna stimulează forțele devoratoare : *lupii ies după pradă, corbii zbor vîrtej, viscolul frămîntă lumea* etc. O agresiune generală care naște, firesc, o spaimă și o agitație de apocalips : turmele tremură, arborii se îndoaie, din codri, de pe dealuri, cîmpii se ridică „zberet, raget, țipet [...] mii de glasuri spăimîntate"... Frigul, în manifestarea lui materială, este mai puțin fioros : *lungi troiene, zale argintie, țurțuri lucitori, pod de gheață între maluri, întinderea pustie, fără urmă, fără drum, stele [...] înghețate, cerul [...] oțelit...*

Senzația mai profundă e de cădere în somn geologic, de pietrificare a elementelor : zăpada cristalină pare un „lan de diamanturi", „totul e în neclintire, fără viață, fără glas", apa e „închegată" în rîuri, „cu o zale argintie" se îmbracă pămîntul... O reverie, cum spune Bachelard, *pietrifiantă*, o *poetică a imobilității* putem desprinde din aceste versuri „înghețate" ele

însele într-o retorică impecabilă. Însă tot Bachelard observă că imaginația frigului este foarte săracă în literatură. Metaforele rigidității și ale imaculării capătă, de regulă, sensuri morale : „Pourquoi cette pauvreté ? C'est sans doute parce qu'il n'y a vraiment pas dans notre vie nocturne un réel onirisme du froid, comme si l'homme qui dort était vraiment inconscient du froid. Quand il m'arrive en rêve de boire du vin, il ne sent rien, il n'a point de goût, et, horreur pour un Champenois, le vin qu'on boit en rêve est *chambré*. Il est tiède — naturellement — comme du lait. Dans les rêves on n'arrive pas à boire frais. Dans la vie éveillée, il est très rare que le froid soit conçu comme une *valeur*. Il est donc bien rarement une *substance*. Les corps chauds passent pour des corps *enrichis*, pour des corps qui ont reçu un supplément de substance. On donne plus difficilement une positivité au froid."*

Pastelurile lui Alecsandri sînt ieșite din starea de veghe. Viziunea onirică — operă a vieții nocturne — este la el aproape inexistentă. Frigul nu-i, cu toate acestea, o metaforă morală în poemele de acum. Este, cum s-a dovedit de către toți comentatorii poeziei, o metaforă mai degrabă de ordin pictural, deși culoarea versurilor este slabă, stereotipă (iarna domină *albul*, primăvara *verdele*). Uneori această stereotipie a culorilor este de mare efect. *Pohod na Sybir* este un puternic poem în tonuri bacoviene. Apare, aici, poate pentru prima oară cu mai mare subtilitate estetică în poezia română, ceea ce Bachelard numește *maniheismul* culori-

* *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, 1948, p. 228—229.

lor. *Plumbul întunecos* al cerului, *coloana funerară*, osîndiții cu *vinetele* lor fețe contrastează cu albul indiferent al zăpezii. Apar, în fine, și *vulturii* ce dau roată, prin văzduh, *falnicei grămade*. O profunzime a imaginației, o dialectică a nuanțelor pe care Alecsandri le atinge rar:

„Palid convoi, perdut, uitat,
Coloană funerară
Ea poartă-n frunte un stigmat.
. . . . . .
Convoiu-ntreg, nedeslipit,
Îngenunchind se lasă
Pe cîmpul alb și troienit
Sub negura geroasă,
Și stă grămadă la un loc,
Fără-adăpost, nici foc.
. . . . . .
Treptat, omătul spulberat
Se-ntinde ca o mare,
Și crește, și sub el, treptat,
Convoiu-ntreg dispare,
Și-n zori tot cîmpu-i învălit
C-un giulgiu nemărginit..."

Reveria pietrifiantă se deschide, aici, spre un simbolism remarcabil al culorilor.

Al doilea peisaj este mai variat și, din punctul de vedere al imaginației, mai productiv. Reveriei pietrifiante, poeticii imobilității, terorii de frig li se substituie în *Pasteluri* un peisaj feeric. Din spaima față de forțele dezlănțuite, poetul trage un profit estetic și profitul ia forme euforizante. Iarna decorează somptuos natura, plopii se transformă în candelabre enorme, gerul pune la streșinile casei „o ghirlandă de cristaluri", lunca e pudruită „cu mărunt mărgăritar", arborii ning „steluțe", la ferestre apar „crini și roze de zăpadă" etc. Sînt imagini ale strălucirii și ale adorației. Teroarea

de elementele borealice a stimulat o veritabilă *reverie cristalizantă :*

„Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşază bolta cerului senină,
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.

O ! tablou măreţ, fantastic !... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munţii sînt a lui altare, codrii — organe sonoare
Unde crivăţul pătrunde, scoţînd note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas ;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă — nici un pas ;
Dar ce văd ?... în raza lunei o fantasmă se arată...
E un lup ce se alungă după prada-i spăimîntată !"

Alecsandri dă *strălucitorului* din natură şi un sens *monumental.* Un templu nemărginit în care ard mii de făclii, munţii ca nişte altare colosale, codrii transformaţi într-o orgă uriaşă („organe sonore"), luna ca un far tainic — iată reprezentările acestei sete de monumental pe care G. Călinescu o considera (în *Domina bona)* ca fiind caracteristică pentru scriitorul român. La Alecsandri latura decorativă a lucrurilor nu este niciodată ignorată. *Templul* său este îmbrăcat în lumini de intensităţi diferite. Universul în totalitate este valorizat acum prin capacitatea lui de a produce strălucire. Luna luminează ca un far tainic *tabloul măreţ, fantastic.* Soarele este, într-o oră a zilei, „rotund şi palid", apoi, cînd ninsoarea încetează, „doritul soare" apare şi „străluceşte şi dismiardă oceanul de ninsoare". Plopii pierduţi în clăbuci albi de fum se topesc în zare, în timp ce fulgii „zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi" etc. Feericul acesta cînd grandios, cînd

miniaturală tinde să capteze o undă cosmică. În poetul înspăimîntat de tulburările materiei se aprinde, sub inspirația iernii, o fantezie care bate departe. Fantezia depășește, aici, hotarele și înfrînge teama de nemărginit. *Reveria pietrificantă* și *reveria cristalizantă* se unesc într-o *reverie a monumentalului strălucitor* cu vaste deschideri spre universul mare.

Frigul provoacă, în planul imaginarului, două figuri : una a retragerii, a solitudinii tihnite, alta a plutirii, evaziunii sub forma plimbării. Pentru cea dintîi caracteristică este imaginea *cabinetului* (iar în interiorul cabinetului imaginea ocrotitoare, stimulativă a *focului),* pentru cea de a doua este imaginea *saniei ușoare.* Cabinetul este, cum am discutat deja, un spațiu ocrotitor și un cronotop al literaturii.* Locul

* În articolul *Poezia recluziunii (Teme,* C.R., 1975), N. Manolescu notează în același sens : „în *Serile la Mircești* [...] Alecsandri evocă, mai pe față ca oriunde, intimitatea domestică, euforia la gura sobei, meditația la masa de scris. Elemente ale liniștii și fericire rurală ? Desigur. Dar mai important mi se pare alt lucru și anume sugerarea, de la început, a unei rupturi între spațiul naturii și spațiul imaginației [...]. Lirismul *Pastelurilor* provine din emoția recluziunii, nicidecum din contemplația naturii."

Valeriu Cristea face în vol. *Spațiul în literatură,* (C.R., 1978, p. 173—175) o analiză foarte fină a acelorași *Pasteluri* descoperind în ele un „compartiment de lux al spațiului domestic", un spațiu al „intimității ocrotitoare".

„Alecsandri — zice criticul — știe totul despre dialectica sentimentului de securitate în risc. Pentru a crea o atmosferă de intimitate asigurată, de norocos refugiu trebuie întreținut nu numai focul în sobă. Trebuie întreținută în permanență și conștiința dezastrului natural de afară." Criticul surprinde imagini ale spațiului închis și la alți poeți români : Eminescu, Bacovia, Philippide, St. O Iosif...

lui este luat, în *Viscolul*, de „o căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind". Aici călătorul urmărit de viscol află dulcea, zîmbitoarea „ospeție". *Focul* este simbolul ambivalent al acestui adăpost : este un combustibil și, în același timp, o sursă de lumină. Cînd iarna vine călare pe crivăț, vîntul șuieră prin hornuri, boii rag, cîinii latră... omul se retrage spre acest obiect ocrotitor și luminos („omul, trist, cade pe gînduri și s-apropie de foc").

Succedaneu al soarelui, *focul* mai are o funcție stimulatorie : provoacă meditația, eliberează imaginația... El face ca singurătatea să fie agreabilă, retragerea să fie productivă. „Tovarăș mîngîios", vesel, focul intră în categoria obiectivelor securizante. Este, împreună cu lampa, cadrele aurite, ceaiul aromat, și un stimulent al scrisului. Focul face, prin tripla lui determinare, ca solitudinea să devină dintr-o figură a dezolării, închiderii, o *figură a intimității fecunde* (în planul imaginarului).

Mirajul din natură, monumentalul sclipitor, pustietatea albă stimulează însă și altă reacție a sensibilității: dorința de plutire pe oceanul de zăpadă. Cerul scitic, care-l alungase pe poet în solitudinea biroului, protejează acum o evaziune voioasă :

„Gerul aspru și sălbatic strînge-n brațe-i cu jălire
Neagra lună de pe vale care zace-n amorțire ;
El ca pe-o mireasă moartă o-ncununâ despre ziori
C-un val alb de promoroacă și cu turțuri lucitori —

. . . . . .

Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare
Ce se-ntrec pe cîmpul luciu, scoțînd aburi lungi pe nare.
O ! tu, gerule năprasnic, vin, îndeamnă calul meu
Să mă poarte ca săgeata unde el știe, și eu !"

Nota dominantă a acestui spațiu deschis este exuberanța. În locul vuietului înfricoșător al crivățului se aude acum clinchetul clopoțeilor. Natura e din nou primitoare, spiritul se vindecă de melancolii :

„Caii scutură prin aer sunătoarele lor salbe
Răpind sania ușoară care lasă urme albe.
Surugiul chiuiește ; caii zboară ca doi zmei
Prin o pulbere de raze, prin un nour de scîntei."

O reverie a alunecării și o figură a beatitudinii se prefigurează aici. *Sania* este instrumentul acestei noi euforii. *Sania ușoară* are un statut dublu : este un *vehicol* agreabil, comod și, totodată, un *cuib,* un mic spațiu intim, ocrotitor :

„Zi cu soare, ger cu stele... Hai, iubită la plimbare.
Caii mușcă-a lor zăbale, surugiul e călare ;
Săniuța, cuib de iarnă (s.n.), e cam strîmtă pentru doi...
Tu zîmbești ?... Zîmbirea-ți zice că e bună pentru noi."

Acest cuib de iarnă reprezintă o intimitate mobilă, euforizantă. Sania ușoară asigură legătura dintre cele două spații ale pastelurilor. Este agentul a două dorințe, a doua reverii : satisface voința de comoditate (securitate) a poetului și satisface, în același timp, nevoia de evaziune. În pustietatea, neclintirea iernii, *sania* este un semn al migrației reconfortante.

*

Alecsandri găsește energii proaspete să celebreze apariția luminii și renașterea naturii. Alt sentiment de beatitudine, de plenitudine absolută :

„Ah ! iată primăvara cu sînu-i de verdeață !
În lume-i veselie, amor, sperare, viață,
Și cerul și pămîntul preschimbă sărutări
Prin raze aurite și vesele cîntări !"

În poeme năvălesc viețuitoarele, intră, vijelios, ierburile și arborii, spațiul liric este acaparat de pardoșii, tigrii, șerpii gigantici, de elefanții și de celelalte „feare-ncrustate" de la India Brahmină. Rîurile Asiei, valea Caşmirului, mîndra insulă a Ceylonului, lacul Ciad și munții Lunii cu îngrozitorul Pustiu, Nilul Alb la care se închină un popor negru și alte misteruri ale Africii sînt evocate într-un singur poem. O adevărată explozie de elemente, o geografie fabuloasă, o deschidere enormă a imaginației. Locul *focului* este luat de *mîndrul soare :*

„În tine cred, o ! soare, de tine-mi este dor,
Prin tine cunoscut-am văpaele iubirei,
Cu tine-am fost tovarăș pe calea fericirei,
În tine-am sorbit viața, în tine vreau să mor !"

Soarele, invocat des, primește toate atributele de preț. E *falnic,* e *dulce,* voios, rolul lui este să dea *lumină* și *căldură,* două dintre condițiile fecundității. Toate imaginile din *Pastelurile* primăverii și verii nuanțează această pregătire pentru facere. O vastă figură a fecundității se profilează : lumina devine *caldă,* cîmpia scoate aburi, pîraiele se umflă, mugurii se desfac, lunca „clocotește" de seve regeneratoare. Elementele materiale nu-și pierd, în acest obscur proces al creației, *strălucirea* și *limpiditatea :* pîraiele sînt „cristaline", aerul e „viu și proaspăt", „valuri limpide de aer" trec deasupra luncii, iarba coaptă, mustoasă, „strălucește", norii sînt „albi, ușori, mărunți". O

furtună pe cerul primăverii se aude ca o „veselă fanfară" (*Tunetul*), natura, în genere, este în sărbătoare şi viaţa, ca să fie frumoasă, trebuie să fie *lină*. O exaltată *urare* însoţeşte aceste privelişti : „La răsărit urare ! urare la apus !"...

Alecsandri redescoperă, odată cu venirea primăverii, ceasornicul naturii şi manifestă o egală bună dispoziţie dimineaţa, în „faptul zilei" ori noaptea. Se prefigurează, întîi, în *Pasteluri* un *poet al matinalului* :

„Ziori de ziuă se revarsă peste vesela natură,
Prevestind un soare dulce cu lumină şi căldură.
În curînd şi el apare pe-orizontul aurit,
Sorbind roua dimineţii de pe cîmpul înverzit."

(*Dimineaţa*)

„Aburii uşori ai nopţii ca fantasme se ridică
Şi, plutind deasupra luncii, pintre ramuri se despică.
Rîul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur."

(*Malul Siretului*)

„Vînătorul pleacă grabnic la a ziorilor ivire,
Şi pe soare, falnic oaspe, îl salută cu iubire.
Lumea veselă tresare, mii de glasuri sunătoare
Celebrează însoţirea naturei cu mîndrul soare.

Valuri limpide de aer, ca o mare nevăzută,
Trec alin pe faţa lumii şi din treacăt o sărută.
Pe cîmpia rourată pasul lasă urmă verde,
Ce-n curînd sub raza caldă se usucă şi se perde."

(*Vînătorul*)

Şoapta nopţii se aude suspinînd încetişor ;
Arborii prin întuneric dau un freamăt sunător,
Şi deodată Aurora se iveşte radioasă,
Ca un ochi ce se deschide sub o geană luminoasă."

(*Puntea*)

Imaginile nu sînt prea variate : *dimineaţa* este o trezire veselă a naturii, renaşterea este rezultatul însoţirii dintre soare şi pămînt. Alecsandri patetizează : mii de glasuri „celebrează însoţirea naturei cu mîndrul soare", verginile intră în apa proaspătă, soarele se înalţă de trei suliţi pe „cerească mîndră scară" şi absoarbe roua de pe ierburi... Clasicizînd, alegorizînd, poetul aduce în vasta scenă lirică pe radioasa Aurora care — „dulce, veselă, rozie, scumpă ca un vis iubit" — zboară peste lume şi dă sfaturi bune unei copile triste. Nu se configurează, din aceste imagini comune, o figură poetică specială, o formă memorabilă a sensibilităţii. O *urare* ce nu implică prea mult imaginaţia în materie. Obiectele reale, mai numeroase decît în alte poeme, nu indică o preferinţă, un ataşament, o asumare revelatoare. Din cîteva detalii *(aerul viu şi proaspăt, valurile limpide* din văzduh, *norii uşori, albi)* am putea la rigoare deduce un *simţ al volatilităţii,* lîngă acela, mai substanţial liric, *al transparenţei* şi *al strălucirii.* Materia respiră prin aburii calzi ce se pierd în văzduh. Lumina pluteşte peste pămîntul reîntinerit, roua se evaporă, peste lucruri cade, încă o dată, „un rîu falnic de lumină". Matinalul din natură (primăvara însăşi fiind o dimineaţă a naturii) este văzut de Alecsandri ca o *desprindere* de inerţia nopţii şi, în genere, o eliberare (care ia forma *vaporizării)* de inerţia materiei.

Spaţiul liric se deschide, în orice caz. Primeşte *oaspeţi.* Natura redevine simpatică, receptivă, loc agreabil de plimbare. Promenada (micul voiaj liric) este o anticipaţie, o promisiune a călătoriei la care poetul a visat, iarna, în intimitatea cabinetului.

Lui Alecsandri îi place să iasă și „în faptul zilei". Contemplația este mai activă, intimitatea cu lunca mai puternică decît oricînd. Materia — în clocotul vitalității — „fură" gîndurile. După un tipar romantic cunoscut, Alecsandri merge în natură ca să viseze. Visurile sînt întăritoare, natura respiră calm, reveria lunecă grațios deasupra lucrurilor înfrățite. O nouă *reverie a intimității,* în mișcarea de data aceasta a naturii, se distinge :

„Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malu-i verde
Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se perde,
Cum se schimbă-n vălurele pe prundișul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpînd malul năsipos.

Cînd o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
Cînd o mreană saltă-n aer după-o viespe sprinteioară,
Cînd sălbaticele rațe se abat din zborul lor,
Bătînd apa-ntunecată de un nour trecător.

Și gîndirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel rîu care-n veci curge, făr-a se opri din cale
Lunca-n giuru-mi clocotește ; o șopîrlă de smarald
Caută țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald."

Contemplația, promenada nu tulbură în nici un fel dialectica armoniei naturale. Omul nu strică simetriile naturii îmblînzite. Ea este un adăpost sigur, un spațiu (cum se sugerează într-un poem erotic) de desfătări sublime. Natura, în totalitate, a devenit un imens *cuib* în care se pregătește rodul :

„Tot ce simte și viază, feară, pasere sau plîntă
În căldura primăverii naște, saltă, zboară, cîntă.
Omul își îndreaptă pasul către desul stejăriș,
Unde umbra cu lumina se alungă sub frunziș.

El se duce după visuri ; inima lui creşte plină
De o sacră melodie, melanholică, divină,
De o tainică vibrare, de-un avînt inspirător
Ce-i aduc în pept suspinuri şi-n ochi lacrimi de amor.

Este timpul renvierii, este timpul rennoirei,
Ş-a sperării zîmbitoare, ş-a plăcerei, ş-a iubirei.
Paserea-şi găteşte cuibul, floarea mîndrele-i colori,
Cîmpul via sa verdeaţă, lanul scumpele-i comori."

Alecsandri înfăţişează şi altfel, mai direct social, această pregătire de rod. El celebrează „sfînta muncă de la ţară" — „izvor sacru de rodire", dulcea înfrăţire — cum zice tot el — dintre om şi pămînt. *(Plugurile, Sămănătorii, Rodica, Secerişul, Cositul).* Sentimentul de *natură lucrată, însufleţită* se întăreşte prin aceste scene cîmpeneşti. Lirismul devine idilic şi etnografic. Totuşi idilismul, reproşat poetului în diverse chipuri, nu distonează cu atmosfera generală a *Pastelurilor :* pregătirea pentru sărbătorile naturii, unirea mistică dintre soare şi pămînt, procesul fecundităţii, integrarea elementului uman (într-un chip, e drept, decorativ !) în ritmurile cosmice ale materiei.

*

Alecsandri cîntă, ca toţi poeţii romantici, umbrele nopţii, fără însă un simţ deosebit al fantasticului. Noaptea lui este un vast tablou animat : insule de nori, foc tainic pe deal, adunare — în jurul lui — de păstori, împresurare liniştită, răcoroasă a lucrurilor. Elementul nocturn este, cel puţin în *Pasteluri,* sărac. Imaginaţia surprinde doar somnul nepăsător al firii : „Acum însă viaţa-i lină ; ţara doarme-n nepăsare", dulcea (iarăşi *dulcea)* amorţire, frea-

mătul stins al vieții, căderea văpăilor reci ale lunii (în *Legenda rîndunicăi)* :

„Visează luna-n ceruri !... sub visul cel de lună
Flori, ape, cuiburi, inimi visează împreună.
Nici o mișcare-n frunze, și nici o adiere
Nu tulbură în treacăt a nopții dulci mistere.
Albina doarme-ascunsă în macul adormit,
Bătlanul printre nuferi stă-n labă neclintit,
Și raza argintie din stele deslipită
Căzînd, săgeată lungă, prin umbra tăinuită,
Se duce de aprinde văpăi tremurătoare
În albele șiraguri de rouă lucitoare."

Alecsandri a fixat și momentul *înserării*, legîndu-l, invariabil, de eros. E „ceasul dumnezeiesc" al iubirii, ora tainicelor plăceri. Fantezia adună, în sprijinul acestui sacru moment, luminile și parfumurile a două teritorii :

„Era blînda oră a blîndelor șoapte,
Cînd nu mai e ziuă și nu-i încă noapte.

Pămîntul și cerul, ca doi frățiori,
Își dau sărutare prin stele și flori.

Și-n aer parfumul a florilor dalbe
Plutea cu lucirea steluțelor albe...".

Nu e vorba, propriu-zis, de un *peisaj*, ci de o reverie a intimității la cumpăna dintre două stări ale luminii : lumina stinsă a *soarelui* și lumina *stelină*. E un moment de pace, de împăcare între lucruri, un scurt răstimp, în fine, în care cerul și pămîntul se întîlnesc :

„În scurtele restimpuri cînd soarele declină
Și noaptea-și pune stema feerică, stelină,
E un moment de pace în care, neoprit,
Se perde doru-n umbra amurgului mâhnit.

Atunci zăreşte ochiul minunile din basme,
Acele legioane de tainice fantasme
Care-ntre zi şi noapte apar în loc oprite
Cu mantii lungi şi albe de-a lungul învălite."

Toate momentele sînt euforice pentru Alecsandri, orice ceas are partea lui de *dumnezeire,* cînd natura trăieşte sub regim solar. Noaptea nu-i decît o scurtă odihnă. Pămîntul intră atunci sub vraja luminii stelare şi poetul găseşte argumentele necesare pentru a exprima starea lui de încîntare.

Romanticii pîndeau şi momentul altei cumpene *(miezul nopţii)* pentru a coborî în inima fantasticului negru. Alecsandri nu-l ocoleşte nici el, deşi nu manifestă un interes special pentru tenebrosul, macabrul din natură. În *Doina,* unde se inspiră mai direct din mitologia populară, apar cîteva scene de vrăjitorie neagră. Baba Cloanţa duce în spate pe Satan şi codrii clocotesc de un lung hohot. Satan urlă furios, şi la urletul lui :

„Mii de duhuri ies la lună
Printre papură zburînd...".

Strigătul de ziuă al cocoşului pune capăt acestei goane înfricoşătoare. Macabrul, demoniacul se termină în grotesc : Satan şi jertfa lui, baba, se aruncă în „băltoiul mucezit"...

Strigoiul din alt poem este un flăcău care, neascultînd de glasul *blîndei copilie,* a plecat „pe la ceasul doisprezece" şi a căzut în prăpastie dimpreună cu calul său alb. Este concentrată şi

deconspirată, aici, o legendă. Poetul descrie cu oroare locul blestemat :

„În prăpastia cea mare
Unde vîntul cu turbare
Suflă trist, înfricoșat..."

și dă sfaturi călătorului imprudent :

„Călător nenorocit,
Fugi de-acele căi pocite..."

Un tablou mai substanțial nocturn aflăm în *Noaptea Sfîntului Andrii* din ciclul *Mărgăritărele*. Descoperim un Bolintineanu mai puțin nebun, un Eminescu fără metafizică : vîntul suflă turbat, stejarul se despică, luna se îngălbenește, bufnițele țipă, lupii urlă cu ochii ațintiți la lună, cîmpul geme, arama rece din turn bate miezul nopții... *Strigoimea*, sub ochiul marelui Satan, încinge o horă lîngă turnul creștinesc. Din morminte ies sufletele blestemate :

„Acum, iată, pe mormînturi,
Clătinați, bătuți de vînturi,
Toți strigoii s-au lăsat.
Așezați într-un rond mare,
Adînciți în întristare,
Pe secriu-și fiecare
Oasele-și a rezemat."

Strigoii sînt foști despoți, vînzători de țară, demnitari lacomi... *Glasul ceresc* intervine și pune capăt adunării sinistre, iar *focul dumnezeiesc* trece și purifică păcătoasele locuri.

Fantasticul lui Alecsandri nu e pur. El exprimă, de regulă, o morală. Strigoii sînt produse

ale păcatului. Discursul fantastic ascunde (în *Strigoiul* cel puțin) și un discurs patriotic, cu o mică notă profetică. În *Grui Sînger* aflăm descrierea *orei de mister și de groază*, cu mijloacele lirice ale epocii :

„E ora de mistere, de groază și de șoapte
Cînd trec fiori în aer și demoni roși în noapte ;
Cînd umbra trădătoare așează pe sub maluri,
Prin unghiurile casei, prin guri de văi, pe dealuri,
Prin codri, prin ruine de veche monăstire,
Pe naltele clopotnițI, prin negre cimitire
Fantasme tupilate, vedenii mari, tăcute,
Ce stau ca niște visuri din ochi nedispărute,
Și astfel, locuită de umbre, noaptea pare
Mută de groază, rece și fără răsuflare.
E ora de uimire, cînd Codrul-fără-viață
S-arată mai sinistru prin văl de oarbă ceață
Și scoate-un aspru vuiet ce-nsuflă oțerire,
Ducînd în lume, tainic, o cruntă prevestire.
Tot omul fuge, toată făptura se ascunde..."

Este un peisaj în peisaj, o reverie lipsită de obișnuitul farmec interior. Fără adeziunea poetului, peisajul este însă mai puternic liric, *farmecul* mai convingător. Descripția începe cu elemente generale de decor *(nalte clopotnițI, negre cimitire, fantasme tupilate, vedenii mari, tăcute)*, acelea pe care le folosesc toți poeții romantici cînd e vorba să sugereze infernul materiei. În acest cadru de tenebre, Alecsandri introduce *peisajul* său liric, caracterizat admirabil printr-o dublă opacizare a elementelor : „văl de oarbă ceață", „negru întuneric", „aspru vuiet"... Dublarea imaginii (pleonasmul) este una din formele prin care imaginația încearcă să stăpînească

obiectele şi să impună frumuseţea lor. „Fără pleonasm, nu există frumuseţe, scrie Bachelard în *La terre et les rêveries du repos,* frumuseţea se bucură fără încetare de pleonasmele sale." Multiplicarea imaginii conduce spiritul spre substanţa arhetipală.

Fără a fi de nuanţă onirică, reveria lui Alecsandri atinge rar această substanţă primordială. *Oarba ceaţă* poate fi un simbol al haosului iniţial. Însă Alecsandri rămîne ataşat, cum am dovedit pînă acum, de lumea vizibilă, controlabilă a elementelor şi, mai ales, de retorica acestor elemente. Există întîi *literatura* şi după aceea vine *materia.* Îndată ce literatura se instalează în materie, spiritul liric îşi creează propriul spaţiu, propria intimitate materială. Nu este prea greu, pentru că de la început lucrurile sînt favorabile. O relaţie de intimitate leagă pe poet de obiecte. O intimitate ce se deplasează uşor spre *adoraţie, sacralizare.* A construi în orice lucru un *cuib* este preocuparea lui Alecsandri. De aici un lung şir de *figuri ale intimităţii şi ale euforiei.* Lipsindu-i funcţia onirică, imaginaţia nu caută alte planete. Visele lui Alecsandri sînt, în fapt, circumscrise unei realităţi determinabile. Poetizează, de regulă, o stare de existenţă, fără să strice în vreun fel oarecare coerenţa existenţei. Sînt vise fără substanţă onirică. Un exemplu avem în poemul intitulat chiar *Visul* (ciclul *Suvenire)* unde se povesteşte, coerent şi cu imagini dintre cele mai banale, întîlnirea cu trei fecioare albe, simboluri ale iubirii ademenitoare. Ele promit „veselii sfînte" apoi sar „răpide" în

aer și se fixează, ca trei steluțe, pe cer. Caracterul alegoric al poemului este evident. Peisajul nu trece de obișnuitele determinări :

„Era o cîmpie lungă și tăcută,
Lungă ca pustiul, ca moartea de mută"...

Alecsandri propriu-zis nu visează. Reveria lui e leneșă. Scopul ei este *să seducă,* nu să disloce elementele materiale. Să le seducă pentru a ajunge mai repede la *cuibul* ocrotitor și a intra în acea stare de comodă beatitudine la care poetul năzuiește mereu.

*

Este aproape imposibil de a descoperi în erotica lui Alecsandri o figură specială a spiritului, o atitudine care să implice mai profund sensibilitatea lui. Călinescu o găsea, dealtfel, „senzuală și zaharată", iar Șerban Cioculescu „înecată în dulcegărie". Al. Piru, dintre comentatorii mai noi, pune oarecare preț pe reflecțiile melancolice și patetismul echilibrat din *Lăcrămioare.* Adevărul e că Alecsandri este în erotică un liric fără imaginație. Mai viu, esteticește, decît poeziile lui de dragoste este *Jurnalul* citat, în care transpar exaltarea și teama obscură de moarte. Poeziile sînt pline de îngeri și fețe de crin dalbe și gingașe. Nici vorbă de senzualitate. Erotica lui Alecsandri este enervant *îngerească.* Am putea reconstitui un portret feminin care nu diferă, în esență, de portretul romantic cunoscut. Lipsește la Alecsandri doar acea ardoare dezechilibrantă a pasiunii pe care o aflăm la Bolintineanu, poet cu mijloace estetice mai reduse

decît ale lui. Femeia lui Alecsandri este blîndă, rumenă, albă și sprintenă :

„Albă ca o lăcrimioară,
Dulce ca o primăvară,
Era sprintenă, ușoară
Ca un pui de căprioară.
Trupușoru-i gingășel
Părea tras printr-un inel !
Nici micuță, nici năltuță,
Numai bună de drăguță,
S-o tot strîngi la pept cu foc
Și să-ți fie de noroc !
Ochișorii săi căprii
Trezea lumea-n veselii.
Perișoru-i aurel,
Ca mătasea subțirel,
Trăgea ochii tot la el..."

Pentru a marca natura serafică a femeii, poetul variază *dalbă* și *sprintenă* cu *dălbioară* și *sprinteioară*. Folosește, în acest sens, procedeul agasant al diminutivării. Lăsînd deoparte chestiunea valorii, am putea deduce din acest procedeu o figură a erosului : aceea a *dematerializării* și *miniaturizării*. Frumusețea, ca să fie autentică, trebuie să fie aeriană și gingașă. Alecsandri găsește repede soluția (în spiritul, dealtfel, al romantismului) făcînd femeia *înger* : „frumoasă îngerelă cu albe aripioare". Un „înger cu aripioare", un „dulce înger de blîndețe", o, „gingașă lumină", un „îngerel", un „dulce înger luminos" etc., mărind nota de suavitate prin dublarea atributelor sau diminutivarea lor. Nu simplu *înger*, ci *îngerel, dulce înger luminos, dulce înger de blîndețe*. Un cumul de suavități care îndepărtează orice sugestie de corporalitate. Femeia din poezia agasant galantă a lui Alec-

sandri este o ființă coborîtă din cer („fiică a luminii sosită de la cer"). Rostul ei este să fie adorată și să producă mulțumire :

„Orice te zărește e mulțumit de viață".

Barthes spune că adorabil „est la trace futile d'une fatigue qui est la fatigue du langage. De mot en mot, je m'épuise à dire autrement la même de mon Image [...]. Ayant atteint le bout du langage, là où il ne peut que répéter *son dernier mot*, à la façon d'un disque enrayé, je me soûle de son affirmation : la tautologie n'est-elle pas cet état inouï où se retrouvent, toutes valeurs mêlées, la fin glorieuse de l'opération logique, l'obscène de la bêtise et l'exploration du *oui nietzschéen ?*" *.

O figură, așadar, a tautologiei și a neputinței limbajului de a exprima totul. O neputință ce exprimă, totuși, o stare de fascinație, un refuz care sacralizează obiectul. Alecsandri n-are această sacră reținere în fața obiectului *adorabil*. El găsește cuvintele, numai că ele se repetă și nu părăsesc aproape niciodată sfera abstracțiunii. Cuvintele dematerializează imaginea. Ființa „albă și serafică" plutește într-o indeterminare absolută. *Îngerul* n-are gen, *serafia* este o stare de beatitudine în care poftele trupului nu pătrund. Agresiunea instinctului se oprește (se topește) în „raiul fierbintei sărutări". În rest o castitate totală.

Erotica alecsandriniană nu cunoaște nici latura *demonică*. Îngerul nu formează, ca la Eminescu,

* *Fragments d'un discours amoureux*, p. 23.

un tandem cu *demonul*, adesea sub același chip. Puținele poeme în care este vorba de *sburător*, de *duhul străin*, de *strigoi*, de iubirea dintre două ființe din lumi diferite, nu sînt deloc demonice. Dragostea este manifestarea unei vîrste și Alecsandri n-a înfățișat-o decît rareori și superficial „bolnavă", agresivă, cotropitoare. *Copilița* (pentru care are predilecție) este blîndă și neștiutoare de misterul pe care îl ascunde. Pasiunile se consumă în afara poemului. În poem e vorba doar de o fugă, o „hîrjoană", de o plecare în codru. Sentimentul este privit dinafară, cu oarecare răceală. Noțiunea de lirică erotică „obiectivă" nu este, în cazul lui, nepotrivită. De la el s-a inspirat Coșbuc cînd a cîntat ritualurile țărănești ale dragostei.

Alecsandri a înfățișat, totuși, și femeia virilă. Fulga din *Dan, căpitan de plai* este tipul de femeie voinică, năprasnică la mînie, vitează, nelipsită, cu toate acestea, de obișnuitele calități ale feminității : gură rumioară, mers legănat de fecioară gingașă, pielea albă... Fulga e o Ioana d'Arc a Moldovei :

„Frumos odor e Fulga ! și naltă-i e făptura !
Sub genele-i umbroase doi ochi lucesc ca mura,
Și părul său de aur în creți lungi se lasă
Ca pe strujanul verde un caier de matasă.
El are glas puternic în gură rumioară
Și mers cu legănare de gingașă fecioară.
Oricine-l vede-n soare cu pelița lui albă,
Purtînd la brîu un paloș și pe grumazi o salbă,
Se-ntreabă : ce să fie, fecior de zmeu, ori fată ?...
Iar cînd pe sub altița cămeșii înfirată
Zărește la lumină doi crini ieșiți în undă,

Doi pui în neastîmpăr de lebădă rotundă,
Răpit de dor, el cade pe gînduri cîte-un an !"...

Întorcîndu-ne la lirica obişnuită, observăm că punctul maxim al erosului alecsandrinian este *beţia drăgăstoasă* :

„În beţia drăgăstoasă
Ochişorii-ţi strălucesc,
Obrajeii-ţi ruminesc,
Crinişorii-ţi înfloresc
De mă-mbăt şi mă uimesc..."

Uimire înseamnă, de bună seamă, *fascinaţie*. A privi este dorinţa cea mai mare a îndrăgostitului („Stai, ah ! stai să te privesc"), a netezi părul îngerului este o voluptate nesperată, a sfîrşi pe sînul fecioresc este un gînd aproape mistic. Alecsandri vorbeşte, într-un loc, de caracterul divin al dragostei, în sensul spiritualismului medieval, zicînd că „tot ce-nalţă şi prefaţe pe om în Dumnezeu" vine de la dragoste. Niniţa deschide cu o zîmbire cerurile („mie ceriul mi-au deschis"). Este motivul pentru care, în *ora ferice*, în *minutul slăvit*, îndrăgostitul invocă şi obţine complicitatea astrelor. Este ideea pe care o exprimă lungul poem alegoric *Mărioara, Florioara*, unde Alecsandri concentrează toate simbolurile lui erotice :

„Două umbre adunate
Şi cu drag îmbrăţoşate,
Care lung se sărutau
Şi cu gura se-mbătau
Şi lumea-ntreagă-o uitau !
Iar cît luna le videa,

De foc dulce s-aprindea
Şi la stele sămn făcea.
Stelele viu străluceau,
Pe rînd toate se iveau
Şi de sus voios priveau
Cele umbre adunate
Cum sta dulce-mbrăţoşate,
Şi cu drag se sărutau,
Şi cu gura se-mbătau,
Şi lumea-ntreagă-o uitau !..."

Alecsandri aminteşte, aici, de un *străin*, un *ursit*, în alte poeme e vorba de mitul sburătorului şi de *dorul nemărginit*... Sînt miturile, conceptele, imaginile cu care el operează voind să prindă într-o definiţie acceptabilă o stare incomunicabilă. Baba Cloanţa recomandă Zamfirei să fugă de străinul mîndru, cu glasul dulce, dar fata nu ţine seama de avertisment şi iese în calea străinului *(Crai-nou)*. Străinul e *Sburătorul*, cel care fură minţile fetelor şi dispare. Sentimentul de lîncezeală şi aşteptare, de suferinţă nedeterminată (pe care îl cîntă şi Heliade Rădulescu şi, mai tîrziu, Arghezi) trece peste pragul diminutivelor :

„Inima-mi jăleşte,
Dar nu ştiu ce vrea ;
Nu ştiu ce doreşte
Inimioara mea.

Căci aude şoapte
Fremăte de zbor,
Ş-apoi blînde şoapte
Ce-i şoptesc din nor."

Crai-nou, *Sburătorul* şi alte poeme prefigurează mitul luceafărului, însă Alecsandri nu complică

drama incomunicării și n-o spiritualizează prea mult. Sburătorii iau chipurile voinicilor cu plete negre care răpesc fetele din „lumea-ntunecată" și se pierd cu ele în codru. „Acel duh ce-ades se leagă" de copila mîndră și-i provoacă o durere bucuroasă este repede și fără regrete înlocuit. Numai în *Crai-nou,* străinul lasă în urma lui un mormînt.

Răpirea și dispariția în codru constituie un motiv ce se repetă. La Alecsandri, motivul (dezvoltat în *Hoțul și Domnița)* n-are profunzimea metafizică pe care o aflăm în poezia lui Eminescu. E o invitație la o petrecere cu suspinuri și lacrimi. Omul își îndreaptă pașii către „desul stejăriș" *(Lunca din Mircești),* chemat de o vibrare tainică, de o melodie divină, melancolică... Voluptatea se termină aici...

În *Steluța, Emmi, 8 Mart,* care i-au adus lui Alecsandri reputația de mare poet al dragostei, tonul este mai intim, versul vorbește la persoana întîi. Se observă imediat întreaga *figurație îngerească.* Vorbind de multe misteruri, poemul este, în fapt, fără mister. Simpatia pe care o trezesc, totuși, aceste versuri vine din faptul că ele ating o situație existențială fundamentală. Oricît de schimbată ar fi sensibilitatea noastră estetică, nu putem rămîne indiferenți la aceste lamentații :

„Tu, care ești perdută în neagră vecinicie,
Stea dulce și iubită a sufletului meu !
Și care-odinioară luceai atît de vie
Pe cînd eram în lume tu singură și eu !"
. . . . . .

Sau :

„Sînt ore fericite, sînt tainice plăceri
Ce-n cumpăna vieții plătesc ani de dureri !
Atunce falnic omul rîdică a sa frunte
Și-n ceruri cu mîndrie ațintă ochiul său.
Ființa lui se-nalță ca vulturul de munte,
Iubirea lui îl schimbă și-l face Dumnezeu !
Atunci mai dulce steaua lucește-n mez de noapte
Și-n ziori seninul pare mai vesel, mai curat !
Ș-a zilei mii de glasuri, ș-a nopții mii de șoapte,
Îl proclamează-n fală a lumii împărat !
Sînt urme prețioase, sînt scumpe suvenire,
Ce-n suflet tipărite, ca el au nemurire !
Zădarnic timpul trece c-un zbor neobosit,
În sînul omenirei vărsînd a iernii gheață ;
Lumina lor iubită lucește lin în viață
Precum un soare dulce în veci neasfințit!
Așa nu te vei stinge din minte-mi niciodată,
O ! suvenir puternic de dragoste-nfocată !
O ! timp ferice-n care minunea ce iubesc
M-au deșteptat în raiuri cu glasu-i îngeresc !

Există un Alecsandri galant, monden, productiv autor de dedicații, versuri ocazionale trecute în albume. Dedicațiile epuizează retorica luminii solare și a florilor. Într-un loc *(Buchet)* aduce elogii calului favorit al domnișoarei Maria Docan, numită și Miția. Cînd e mai filozof, Alecsandri scrie despre dorul de pribegie și laudă orele *dumnezeite* („Pe albumul domnișoarei Z."). Cînd albumul aparține unei tinere mame, poetul face elogiul maternității :

„Alei, mîndre sorioare !
Puteți voi a-mi spune oare
Ce-i mai bun în astă viață
Ca iubirea de dulceață ?
Ce-i mai sfînt și mai alin
Ca mama cu prunc la sîn ?
Ce-i mai drag și mai plăcut
Ca pruncuțul nou-născut ?..."

Călătorind la Milano, dedică damelor italiene un poem în trei părți *(Coroana vieței)* în care aduce laude înfrățirii dintre amorul delicat și iubirea de patrie. Nimic, zice poetul, nu-i mai sublim, mai ferice :

„Decît sfînta legătură, decît sfînta înfrățire
Ce unește-amorul gingaș cu a patriei iubire."

În altă parte, Alecsandri condamnă celibatul, deși biografii lui semnalează faptul că poetul a trăit pînă spre bătrînețe într-o convieţuire liberă. Este una dintre figurile *sociabilității,* frecvente în erotica alecsandriniană. Iubirea tinde spre o *conjugalitate* tihnită și ocrotitoare :

„Nemernic este omul ce n-a-ntîlnit pe cale
O gingașă pereche în cursul vieții sale !
Pe inima lui seacă, ruină părăsită,
Paingănul urzește o pînză încîlcită,
Prin care nu răzbate nici o simțire bună...
Ca racla ce-i deșartă, lăuntrul ei răsună !"

Alecsandri are, în fond, disponibilitate pentru toate situațiile. Talentul său e pregătit să îmbrățișeze mai multe cauze. Nu crede, în fond, că iubirea determină existența individului și că tulbură în vreun fel oarecare viața universului. Numai Eminescu face din dragoste o forță capabilă să miște astrele. Alecsandri o privește ca un fenomen natural, capabil să producă durere sau beție drăgăstoasă. Cel mai sincer, el este în *idile.* Rodica este, în fond, arhetipul eroticii sale. Ea este simbolul jovialității și al sănătosului realism al vieții. Rodica este fata nubilă, dar poate simboliza și freamătul materiei tinere. La celălalt capăt se află *Steluța :* durerea ce se izbăvește în poezie.

*

Ce înseamnă, încă o dată, pentru Alecsandri, *a scrie* ? Două lucruri în acelaşi timp : 1) *a intimiza,* a stăpîni şi ordona informul, haosul material şi 2) *a elibera* fantezia de strînsorile realului. Un refugiu, o solitudine fecundă şi, totodată, o expansiune în spaţiile reveriei, o acumulare de peisaje care se constituie într-un vast peisaj imaginar. Despre *figurile* acestui peisaj am vorbit. Mai trebuie spus ceva despre *peisajul retoricii* („Au paysage de la rhétorique pourrait corespondre alors une rhétorique du paysage" — Jean-Pierre Richard *). Alecsandri este, din acest punct de vedere, un om al epocii lui. Mai cult decît alţii, cu un simţ al limbii mai fin, temele şi mijloacele de a le sensibiliza nu diferă, însă, prea mult. Nici Alecsandri nu conoaşte, de pildă, valoarea metaforei în poezie. Puţinele metafore („a nopţii regină", „fiori de gheaţă", „al nopţii negru sîn", „cuibul graiului", „îngerul iubirei", „genii de spaimă", „plaiul dulcei tinereţi", „sînul nopţei", „plaiul nemurirei", „ocean de ninsoare"..., „raiul nălucirii" etc.) sînt din seria metaforelor numite de tropologi *in praesentia* sau din categoria *metaforelor tocite, stereotipe* **. Imposibil de determinat o predilecţie pentru un spaţiu semantic. Imaginile sînt *florale, astrale, ornitologice,* explicite mai totdeauna, vaporoase, convenţionale. Epitetul este *apreciativ, personificator, ornant, co-*

* *Études sur le romantisme,* Editions du Seuil, 1970, p. 192.

** Vezi în acest sens : Paula Diaconescu : *op. cit.,* p. 66 şi urm. ; Mihai Zamfir : *Retorica poeziei româneşti* în *Structuri tematice şi retorico-stilistice în Romantismul românesc (1830—1870),* Ed. Academiei, 1976.

loristic, așa cum îl aflăm și la ceilalți poeți pașoptiști, cu o mai mare, poate, frecvență la Alecsandri a valorilor plastice. Călinescu găsea, totuși, prea simplificat elementul vizual în poezie : cerul e „albastru", cîmpul este „verde" sau „alb" sau „negru" etc... Edgar Papu crede, dimpotrivă, că Alecsandri a inaugurat tehnica impresionistă în lirică : „primul exponent al impresionismului european în poezie, stil identificat ca atare sub specia instantaneului sugestiv, alcătuit din trăsături libere, «dezlegate» una de alta". *. Punctul de plecare ar fi, întîi, poezia parnasiană, pe care Alecsandri o relativizează, o „depietrifică" prin imagini discontinue și, în al doilea rînd, arta orientului extrem, redescoperită de către Europa occidentală la mijlocul secolului trecut. Din tehnica stampei, Alecsandri a luat, zice Edgar Papu, procedeul paralelismului sau al *reverberației* (răsfrîngerea obiectului într-o imagine pură, imaterială, cum ar fi, de pildă, umbra unui arbore în apă)...

Nu intră în acest studiu chestiunea priorității în poezie. Că Vasile Alecsandri este la curent cu poezia franceză și că în călătoriile lui diplomatice sau în obișnuitele vacanțe europene intra în expoziții nu mai încape îndoială. După 1860, cînd Alecsandri începe să publice *Pastelurile* sale, parnasianismul nu mai este o școală lirică în forță. Apăruse Baudelaire și oroarea față de „peisagiștii ierbivori" începuse să-și facă loc. Impresionismul însuși, în pictură, se revendică dintr-o prioritate a luminii, și natura este valorizată prin capacitatea ei „solară". Asta ar apropia pe liricul de la Mircești de impresio-

* *Din clasicii noștri*, Editura Eminescu, 1977.

nism, dar ce reprezintă, cu adevărat, *impresionismul* în poezie ? Tehnica *umbrei* nu este nouă, *chinezeriile* pătrunseseră mai de mult în arta europeană, spiritualitatea medievală obişnuise creatorul cu ideea unui al doilea plan al lucrurilor, un plan pur, imaterial, mai aproape de esenţa prototipului. Romanticii foloseau, în sensul unui simbolism metafizic, *umbra* ca temă literară, iar imaginea umbrei ca o răsfrîngere a obiectului este curentă în poemele timpului. Deschid *Les contemplations* şi privirea-mi cade pe următoarele versuri :

„Te contemple ; et, nos caresses,
Toute l'ombre nous le rend...".

Este o tehnică la mijloc ? Tehnica vine din pictură ? O inventează Alecsandri sau este un bun al timpului ? Chestiuni ce se pot discuta, însă, mă întreb, cu ce cîştig ? În poezie contează totdeauna finalitatea poeziei. Inventată sau preluată, tehnica poemului nu poate fi judecată, în fond, decît în funcţie de ceea ce devine în poem.

Problema ce ne interesează este de altă natură : în ce măsură retorica exprimă o tendinţă a spiritului creator, o atitudine a imaginarului?! Toţi cei care au scris despre stilul poetului au remarcat, de pildă, predilecţia pentru comparaţiile sinecdotice şi metalogice şi tendinţa mai generală de a înnoi limbajul poetic prin valorificarea elementului popular. Au toate acestea o legătură cu sensibilitatea poetului, reprezintă ele o cale spre *cogito-ul* creatorului ? Metafora hugoliană, observă Jean-Pierre Richard, are în primul rînd funcţia de a fixa şi de a etala „les

glissements inquiétants [...] Elle légalise la métamorphose en l'arrêtant sur deux ou plusieurs termes dont la similitude, posée comme telle, garantit alors l'extériorité". Prin juxtapunerile ei brutale de termeni, imaginea hugoliană caută să surprindă „mișcarea oarbă a fantasmului", spune același critic. Dar Alecsandri ? La Alecsandri retorica nu e atît de originală și nici atît de bogată. Stereotipiile ei fac dificilă cercetarea în această direcție. Comparațiile în stil popular (unele preluate direct din folclor) sînt abstracte și dau acea impresie de indeterminare temporală și spațială specifică artei anonime. A compara impacienta unei fete cu *vîntul* ce zboară, cu *pasărea ușoară* și *dorul ce omoară (Maghiara)* este a plasa subiectul într-un sistem de simboluri generale în care orice conotație a ideii dispare. Calul *aprig ca un leu,* calul negru *ca păcatul,* sînul dulce *ca un crin,* inima mîndră ce saltă de emoție teribilă *ca o fiară,* ochii mîndri, rupți din *rai,* dulci *ca soarele din mai* sînt imagini scoase dintr-un ritual. Obiectul liric trece prin acest ritual poetic, plin de formule gata făcute, și iese eliberat de orice mister.

„Figura" spiritului trebuie căutată, atunci, în totalitatea acestor procedee, în efortul de adoptare a unei mitologii (populare și romantice) și a unei retorici care se interpune între simțuri și obiectul liric. În primele cicluri (*Doine, Lăcrămioare)* tendința este cea semnalată înainte : o vagă sensibilizare a ideii, o măreție abstractă a obiectului („falnic ca un stîlp de pară"), o *mitologizare* în care lucrurile aspiră la însușirile lor arhetipale. În *Pasteluri* percepția este mai directă și, cum am dovedit, cu un mai mare efort de a intimiza obiectul. Obiectul este plasat

într-un *peisaj*, peisajul într-un *tablou*, tabloul într-un *spațiu* care intră de mai multe ori și sub forme diferite în sfera imaginarului. Mijloacele de apropiere sînt mai variate (vizuale, auditive, olfactive, rareori tactile), dar că Alecsandri impune în lirica lui descriptivă un „stil senzorial", cum s-a spus, este greu de susținut. Imaginile vizuale, olfactive... nu trec nici aici de o anumită limită de abstracțiune și stereotipie, rareori o pulsație, o nuanță, o repetiție indică un atașament involuntar pentru o categorie de lucruri. Trebuie o mare perseverență și inventivitate critică pentru a descoperi un subtext (un inconștient productiv) într-un text ordonat și lustruit de un talent care se exprimă ușor, prea ușor.

Mai inventivă, cu o mai mare mișcare, în orice caz, este retorica în poemele epice. *Dumbrava roșie* este un model. Regăsim, aici, toate instrumentele retoricii romantice: antiteza, iubirea de eufonii, descripțiile grandioase, pînză epică vastă, o desfacere și o restrîngere ritmică a unghiului liric... Poemul (publicat în *Convorbiri literare*, 1872) începe cu povestirea unui vis (*Visul lui Albert*) într-un limbaj care epuizează nuanțele trufiei și ale grandorii: *falnic, gigantic, imnător, un uragan de glasuri ce clocotea prin lume, trufaș, semeț, ușor*... Cele opt părți ale poemului au o desfășurare epică prin alternanță. După visul nesăbuit al craiului leșesc urmează prezentarea oștilor, cu insistență asupra simbolismului genealogiei („Toporski veteranul ce poartă barbă albă", „Zeiusko neîmpăcatul", „Biela cel nalt", Gorow și Zablatovski...). Strălucirea personalității este completată de strălucirea armurii. Alecsandri exagerează aceste

semne exterioare ale trufiei pentru a pune, prin contrast, în valoare eroismul simplu al taberei românești. Eminescu va proceda în același fel în *Scrisoarea a III-a.*

Urmează al doilea termen al ecuației *(Țara în picioare),* apoi poemul se întoarce din nou la tabăra leșească, revine la tabăra română și rămîne aici două cînturi (al V-lea fiind dedicat lui Ștefan și celebrului său discurs), pentru ca în următoarele două *(Asaltul* și *Lupta),* cînd ritmul evocării se iuțește, privirea să treacă mai repede de la teză la antiteză și invers, făcînd naveta de la un cîmp la altul. Ultimul cînt (al VIII-lea) elucidează legenda și exprimă fără ocoluri morala poemului printr-un nou discurs (redus, aforistic) al lui Ștefan :

„Așa scrie românul a sale fapte mari,
Cu feru-n brazdă neagră !... Românul astăzi are
Pământul său drept carte și pluguri cărturari..."

Simbolismului genealogic leșesc îi corespunde un simbolism al nobleței moldave : Coman de la Comana „un uriaș de munte", Balaur de la Galu, Ciolpan din Pipirig [care] „rîd și de frigul morții cum rîd de-al iernii frig", Velcea „bastard lui Serpe"... O noblețe a vitejiei și a simplității. Simetria între tabere este aproape perfectă : lui *Toporski,* veteranul armiei leșești, îi corespunde bătrînul *Cîrjă,* înconjurat, ca și cel dinainte, de feciori și gineri... Ca să ridice pe unul, poetul nu coboară pe celălalt. Românul elogiază pe leah, leahul numește pe român „leu năpraznic", „minte înțeleaptă"... Bătrînii înțelepți se dau la o parte, și în luptă se avîntă, acum, generațiile tinere... Alecsandri arată o mare îndemînare în a sugera, prin recurența

unui număr de vocale și consoane, zăngănitul armelor sau trecerea tumultuoasă a oștirii. Iată un vers :

„Pământul ropotește sub tropot de copite"...

sau altul :

„Ce vuiet lung de care, ce tropot surd de vite..."

Tehnica antitezei duce la un fel de maniheism liric. *De o parte :* ambiția neînfrîntă a lui Albert, trufia militară a leșilor, armurile strălucitoare, orgia, dorința de expansiune, *de cealaltă parte :* mînie reținută, simplitate, veșminte modeste, dialog în șoaptă... *Acolo* (în tabăra română) : „misterul și tăcerea" pădurii, „flăcări triste", lucirea, din cînd în cînd, a săbiilor, străfulgerarea ochilor mînioși, jurăminte („dor crunt de răzbunare"), un umor discret în dialog, „hieroglife sfinte" brăzdate pe brațele și pe piepturile luptătorilor. *Aici :* „mii și mii de focuri" vesele, „zgomotul orgiei", fastul cortului regal, „duzini de candelabre", sticle cu vinuri spaniole și calabre, un cerb de patru ani încins cu șiruri de fazani, două piramide de fructe aduse din Asia și, peste tot, femei cu sînuri rotunde și ochi „ce-noată-albaștri în galeșă văpaie". *Acolo* — austeritate, *aici* — desfătare, orgie sălbatică ; *acolo* — oameni „tari de vînă și oțeliți în foc", *aici* — juni magnați „pe perne de matasă", moleșiți de chefuri... ; *acolo* — românii descîntă topoarele, *aici* — leșii dezmiardă paharele și trupurile femeilor; *acolo* — o pregătire aproape religioasă pentru

o confruntare decisivă, reculegerea dinaintea posibilei morți, *aici* :

„Aici beții și danțuri și chiote voioase,
În fund suspinuri, vaiet și plîngeri dureroase !
Aici de pofte rele sînt ochii toți aprinși,
Acolo curge sînge, acolo-s ochii stinși,
Căci astăzi celebrează lehimea-n sărbătoare
Victoria dorită a zilei viitoare !
Ostașii pretutindeni formați în dese grupe
Frig boi întregi, rup cărnuri ca lupii flămînziți,
Desfundă largi antale, beu lacom fără cupe,
Se ceartă, rîd în hohot și urlă răgușiți.
Ca dînșii, cîni de lagăr la praznic luînd parte,
Schelălăiesc sălbatic, rod oasele deoparte,
În mijlocul orgiei turbate ce tot crește ;
Iar printre cîni și oameni pe iarbă stau căzute
Femei, prada orgiei, cu mințile perdute..."

Există, apoi, o dialectică a *semnelor* prevestitoare ca în epopeile homerice. Fatalitatea se anunță la începutul poemului prin strigătul cobitor al buhei. Un glas profețitor se aude și în cîntul al III-lea (acela ce înfățișează banchetul teribil din tabăra leșească) : e un glas din *umbra neagră*, adus de vîntul nopții care „vîjiește" lugubru (încă o antiteză la veselia ospățului !) :

„Orbi, orbi ! la masa morții voi vă mîncați comîndul !"

Același glas, „pierdut în umbră", mai strigă o dată :

„Orbi, orbi ! moartea v-așteaptă c-un ultim sărutat".

Sînt și alte presimțiri ale sorții, în stilul mentalității medievale, în stilul, totodată, al romanticilor care detectează sunetele misteru-

lui cosmic. Un trăsnet „bubuiește" în ceruri și-n cortul regal pătrunde, pedepsitor, furtuna, masa se răstoarnă, iar pe cîmpuri, sub fulgere, „aleargă o nălucă". Năluca pare a fi Stropski, bufon din seria nebunilor shakespearieni. Cu privirea rătăcită, acesta avertizase pe Albert : „Deșartă-ți cupa gios, Albert ! de soarte rele ți-e cupa otrăvită"...

Însă deasupra acestor semne, teze și antiteze, desfășurări ample de forțe ale retoricii, stă *soarele*, „cette fleur des splendeurs infinies" (Hugo, *Les contemplations : Unité*). În lumea de simboluri din poemul lui Alecsandri, soarele este marele arbitru cosmic. El se ivește, întîi, la sfîrșitul discursului rostit de Ștefan, ca o confirmare și o făgăduință :

„Ș-un soare roș în ceruri deodată se ivește."

Este exprimat în poem și un concept moral, tipic medieval, privitor la *autoritate* și *eroism*. Îl amintesc pentru că el angajează o retorică specifică, un mod de a defini liric o personalitate. Conceptul se bazează pe ideea de *datorie*, iar datoria este pusă sub semnul a două autorități : *autoritatea divină* și *puterea pămîntească*. Ostașii lui Ștefan dau năvala în tabăra leșească strigînd :

„Din cer ne vede Domnul, și Ștefan ne privește."

Conceptul moral de eroism este întrupat de Ștefan și pentru înfățișarea lui poetul îmbracă veșmintele festive ale retoricii. Apariția lui Ștefan în tabără este salutată ca o lumină izbucnită din zece mesteceni în flăcări. Intervin,

apoi, comparațiile luate din seria simbolurilor alpine :

„Ca muntele Ceahlăul din munții din Carpați..."

Ștefan întrunește o „triplă majestate" : faima învingătoare *(vitejia)*, splendoarea tronului *(puterea)* și *înțelepciunea*. Alecsandri fixează un model pe care îl va relua în alte poeme : „dragostea [de] moșie", „erou plin de lumină", un soare splendid ce sparge negurile istoriei, „ființă — într-un cuvînt — de-o natură gigantică, divină". Este portretul moral și fizic al eroului romantic, scăldat în lumini mitice. Discursul lui este, iarăși, un model de retorică solemnă. Toate miturile istoriei sînt puse în mișcare, toate imaginile tăriei și ale rezistenței sînt convocate : „pardoși de la Lipneț", „vultani din Războieni", „zimbri fioroși din codrii Racovii", „aprigi zmei din Soci, din Catlabuga...". Pardoșii, vultanii, zimbrii formează, cu pieptul lor, „un zid, hotar de țară", sîngele lor înroșește Nistrul, Prutul, și Dunărea...

După această *retorică a forței*, urmează în abilul discurs o *retorică a suferinței :* „țara e-n nevoie", românii mor „sub chinuri", „fetele mor sub silă", „pruncii mor în sînuri", în zare ard sate, „feare fără nume ucid copii în fașe...". Cine face aceste fărădelegi ? Urmează răspunsul și, legat de el, o *retorică a identificării :* un portret al dușmanului, domn creștin, vecin neloial, smintit de un vis de mărire... Discursul se încheie cu un *jurămînt* în care se reunesc toate forțele retoricii desfășurate pînă acum. Ele duc spre simbolul sacrificiului : simbolul

existenței în libertate sau al morții în demnitate. Propoziții celebre :

„Cît va fi-n cer o cruce ș-un Ștefan pe pămînt,
Nime nu va deschide Moldovei un mormînt !
Cît vor calca dușmanii în țara de români.
Ei robi vor fi în țară, dar vecinic nu stăpîni !
Decît Moldova-n lanțuri, mai bine ștearsă fie,
Decît o viață moartă, mai bine-o moarte vie !"

Discursul folosește aproape toate formele retoricii. Lipsește doar invectiva, pe care o utilizează cu strălucire, în astfel de cazuri, Eminescu. Alecsandri o înlocuiește cu moralismul lui grav.

Eticismul sever și grandios stă și la baza poemelor ocazionale din *Ostașii noștri.* Modelul era mai vechi *(Sentinela română, Deșteptarea României),* în spiritul și cu mijloacele lirice ale timpului. Versul lui Alecsandri este mai disciplinat, ritmurile mai iuți, eufoniile mai dese („vîjîie, vine, lovește", „vuiet surd, grozave șoapte..."), repetițiile, interogațiile mai abil strecurate în text :

„Iată oardele avane,
Iată limbile dușmane
. . . . . .
Vin și hunii, vin și goții,
Vin potop, potop cu toții...
. . . . . .
Eu să per, eu ?... niciodată !...
. . . . . .
Cine ești ? De unde ești ?
Pe la noi ce rătăcești ?"...

Unele au intrat în limbajul comun, gravitatea lor s-a tocit, fiind adesea întoarse spre sensuri umoristice. Alecsandri folosește în sprijinul

unei unice idei o figurație poetică aleasă : stînci, nori crunți, neguri otrăvitoare, hidra turbată, vulturul falnic, soarele care își schimbă locul pe cer, nisipul mării, codrii mișcători etc., pentru a sugera o agresiune în valuri și o rezistență de granit. Nici una din marile comparații romantice nu lipsește. Ele au ceva grandios și năprasnic :

„Ca o stîncă naltă
Ce din vîrf de munte saltă,
Tună, se rostogolește,
Cade, rumpe și zdrobește
Codrii vechi din a sa cale
Pînă-n fund, în fund de vale,
Astfel crunt ostașul meu..."

Arta antitezei (*Fiul Romei*, de o parte, și *nisipurile, codrii mișcători, hidra, negurile năvălitoare* de cealaltă parte) angajează, dar într-o mică măsură, și o dialectică a elementelor. Acelea ce definesc *sentinela română*, mitul, cu alte cuvinte, al trăiniciei hotarelor și al eternității ființei naționale, vin din lumea simbolurilor consistente și grandioase : *falnic, tare ca un leu, stînca naltă*, glasul ei tună, prăvălită — ea *rumpe și zdrobește* etc. La aceste imagini ale durității și forței, se asociază altele venite din aceeași sferă a *maiestății triumfale* : vulturul ce se rotește deasupra eroului și poartă cu el un memorabil dialog, *calul* magnific care „turbă, mușcă, sare", în fine, *scutul de fer săpat* pe care sînt gravate insignele imperiului. Aceasta este *teza*, forța luminoasă a mitului, *binele* în dialectica maniheistă a poemului.

Antiteza e figurată prin imagini din altă sferă de elemente : fluide, covîrșitoare ca nu-

măr, inconsistente ca structură. Mai întîi un *vuiet surd, grozave şoapte, zgomot lung, înăduşit,* apariţia, apoi, a oardelor ca un *nor negru* ce se lăţeşte şi acoperă orizontul. Norul devine o *hidră,* hidra se metamorfozează în *neguri otrăvitoare, vifor de urgie,* după care negurile, viforul pier în pustiu... Imagini, toate, ale unei violenţe materiale ce se dezagregă uşor. O agresivitate ce se scurge ca apa în nisipurile secetoase...

În aceeaşi tehnică sînt compuse şi poemele din *Ostaşii noştri :* o retorică mai obosită, bazată aproape în exclusivitate pe *antiteză şi personificare.* Simbolurile sînt, acum, de natură strict geologică. *Carpatul* înfruntă (de data aceasta în cadrul unui dialog) pe vecinul său *Balcanul,* aşa cum Ştefan se opune lui Albert. Unul *(Balcanul)* este trufaş, fanatic, „muncit de aspră ură", ademenit de visuri nebune, simbol, pe scurt, al unei mărimi putrede, oarbe, agresive. Celălalt *(Carpatul)* e tînăr, înţelept, hotărît. Unul reprezintă *sclavia,* celălalt *neatîrnarea.* Această perdea de simboluri geologice se dă deoparte şi pe scenă apare alt rînd de simboluri : *doi vulturi ageri,* unul ridicîndu-se de pe Carpat, celălalt de pe Balcan. Urmează o bătălie cumplită în aer, din care victorios iese, bineînţeles, vulturul carpatin. O confruntare de *efigii,* un *transfer* ce vine din basmul popular.

Alecsandri flatează mitologia naţională în popularele poeme *Peneş Curcanul, Sergentul, Fraţii Jderi,* folosind o retorică simplă şi eficientă. *O retorică a eroismului popular,* aceea ce cultivă inima de foc şi braţul de oţel. Un li-

rism al sinecdocei. Inima bravă şi braţul tare stau faţă în faţă cu o păgînitate amorfă, indistinctă, urîtă... Jder Nistor, vînătorul, intră-n turci „năpraznic cum intră-n cîrd omorul". Eroul lui Alecsandri este totdeauna copleşit de numărul adversarilor, copleşit dar nu înfrînt: obstacolele se dovedesc, la urmă, a fi trepte ale izbînzii sale.

Se observă uşor că Alecsandri mobilizează, în poemele istorice şi patriotice, o geografie specifică, o geologie grandioasă, o faună ce simbolizează forţa şi măreţia (unele care nu aparţin geografiei noastre : *leul, pardosul...*), păsări reputate pentru semeţia lor, de felul vulturului... Nu el aduce prima oară munţii, rîurile şi fluviile (ca întruchipări ale spiritului naţional) în poezie, dar el este cel dintîi care construieşte, cu ajutorul acestor elemente, o mitologie naţională. Retorica lui a rămas biruitoare timp de un secol. O regăsim şi azi la cîţiva poeţi contemporani...

Clarul, lustruitul, retoricul Alecsandri este uneori ambiguu şi profund, cum este în strofa desperecheată de mai jos.

„Înger căzut! înfipt-ai piciorul tău în tină,
Mişcînd din vreme-n vreme aripele-n lumină.
Putea-vei scăpa oare din glodul ce te-a prins ?
Vai ! chiar pe-a ta aripă noroiul s-a întins !"*

O strofă ce pare scrisă de un Arghezi mai tînăr cu un sfert de veac. O nedesluşire calculată, un simbol cu mai multe straturi, o metaforă as-

* Strofa este cuprinsă în vol. de *Opere complete*, III, 1875.

cunsă în niște versuri ce curg limpede. Cine este îngerul căzut în noroi, năzuind, ca abstracta ființă arghezianâ, spre o lumină inaccesibilă ? Poetul, creația, iubirea, existența ? Alecsandri atinge în acest fragment o nesperată profunzime. O figură nouă se deschide în lirismul lui explicit : *figura indeterminării și ambiguității,* proprie poeziei moderne.

CU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

X. Spitalul Amorului

„L'amour étant l'initiateur de tout ce qui existe, on appellera néant l'absence d'amour. Les degrés d'existence de l'amour sont ceux de la création a l'oeuvre, sans laquelle le néant ne serait pas conçu, ni l'être."

Denis de Rougemont

1. Naşterea conştiinţei lirice este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de la începutul secolului al XIX-lea, de apariţia conştiinţei erotice. Hotărîrea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior. Oameni care, altfel, şi-ar fi văzut de treabă se apucă să compună poeme sub puterea unei pasiuni ce nu mai poate fi tăinuită. Versurile au o adresă precisă şi un scop ce nu este ascuns : vor să cucerească inima unei femei ce nu se lasă cu una, cu două cucerită. Sau să întărească un sentiment deja acceptat, să corecteze o eroare, să îmblînzească o fiinţă recalcitrantă etc.

Scriitura erotică are, la acest prim nivel, trei funcţii : *eliberează* sufletul de o mare tensiune (pasiune) interioară, *comunică* pasiunea şi, cea mai importantă dintre ele, *seduce* obiectul erotic. Toate acestea se împlinesc dacă poemul *place*. Cu alte cuvinte, dacă lîngă funcţiile practice dinainte, există şi alta de ordin estetic. Pentru ca mesajul să fie primit, versurile trebuie să fie frumoase şi sincere, să respecte, altfel zis, două din condiţiile fundamentale ale poeziei. Stihui-

torul învață o *retorică* pentru a fi la înălțimea acestei misiuni.

Intră, negreșit, în hotărîrea de a scrie bine și un sentiment de onoare. Obiectul erotic este, de cele mai multe ori, disputat de mai mulți pretendenți, și, pentru a cîștiga, stihuitorul trebuie să facă proba unei mari devoțiuni. Devoțiunea lui este versul frumos. Un vers cît mai savant și mai convingător, mai sincer îndurerat și mai bine sunător. Atît de puternic este acest spirit de galanterie la petrarchiștii noștri încît retorica pare a fi o emanație a iubirii, un „dar" (har) al feminității. Conachi, cel mai complex și mai profund poet erotic de pînă la Eminescu, compune *Meșteșugul stihurilor românești* pentru a instrui și a face plăcere unei „preacinstite cucoane". Pentru ca versurile lui să fie înțelese mai bine, pentru ca plăcerea mai mare și (detaliu nemărturisit !) efectul lor mai puternic, stihuitorul întocmește (compilează) o retorică pe care o ilustrează cu versuri proprii. Stihurile au fost scrise ca să zugrăvească patimile sufletului, retorica a fost învățată (furată) de la ochii preacinstitei doamne. Erosul provoacă, așadar, nu numai poezia, dar și prozodia :

„Laudele cu care mă împorocești prin luminată scrisoarea dumitale sînt mai presus de starea minții mele, și nici unul din darurile ce numeri asupra mea nu este vrednic de rangul ce au cîștigat în inima dumitale. Aceasta mă face să mă cutremur cu totul gîndind la puțin meritul ce poate avea orișicine pentru ca să te iubească di pi vrednicie. Nu mă bucură stihurile ce am făcut, cît, pentru că au dobîndit plăcere și iscălitura dumitale, cu care pot să fie plăcute la ochii tuturora. Dumita mă cinstești

a zice că dau suflet unor rînduri ce potrivesc în versuri şi că zugrăvăsc patimile cu înviosare ce gîdilă sîmţirea sufletească. Dar vei şti, strălucito, că darul acesta l-am priimit de la dumita în ceasul acela cînd mi-ai arătat că poate muri cineva încă trăind şi să trăiască murind. Îmi scrii că ai dori să afli meşteşugul cu care să însufleţază stihurile ; te sfătuiesc să-l iai de la ochii dumitale, pentru că de la dînşii l-am furat."

Nimeni n-a exprimat mai limpede decît C. Conachi această obedienţă a poeziei faţă de eros. Este o mare prefăcătorie în frazele de mai sus, este încă şi un adevăr : iubirea descoperă şi întemeiază fiinţa individului („căci orice idee de om este o idee de dragoste" — zice Denis de Rougemont în *Les mythes de l'amour),* erosul provoacă şi întemeiază lirica. Conachi se angajează, în finalul citatei precuvîntări, să slujească pînă la moarte pe aceea „către care mă cinstesc a fi în viaţa me plecată slugă", făcînd din robie condiţia lui de existenţă. Însă slujind iubirea, el înţelege să slujească poezia.

O slujeşte cu suflet („să dau suflet unor rînduri"...) dar şi cu meşteşug. Pentru aceasta el se pune la curent cu rînduiala *stihurghiriei,* traduce *noima* prozodiei, cercetează şi stabileşte (după alţii, bineînţeles) libertăţile şi restricţiile poetului. Nu interesează acum modul în care este alcătuit acest *meşteşug,* interesează numai dacă în spatele regulilor există o conştiinţă originală a scrisului. În afara ideii de dominaţie a erosului şi de eliberare a sufletului printr-un şir de stihuri cît mai bine rînduite, nu găsim reflecţii speciale despre natura şi rosturile poeziei. Există, evident, voinţa lui Conachi de a alcă-

tui o gramatică a poeziei. Simbolurile *întemeierii* apar şi aici : „cele dintîi *aşezăminturi* a stihurilor", „aceste trei canoane sînt *temelia meşteşugului* stihurilor pe care este *aşăzată* toată *stihurghichi*" etc... Conachi inventează (traduce, calchiază) o terminologie specifică, silind dialectul moldav să primească fineţea şi complexitatea ştiinţei retorice. El împarte stihurile în *drepte, încurcate* şi *slobode,* numeşte vocalele *slove glăsuitoare* şi consoanele *slove neglăsuitoare,* tîlcul, tîlmăcirea unui stih se cheamă la el *noimă,* comparaţia este *asămăluirea,* scurtarea unui cuvînt prin *ifen* (—) se numeşte *zgîrcire* şi zgîrcirea cuvîntului „pricinuieşte scădere" etc... Grija poetului este ca versurile să aibă *rînduială* şi cuvintele să aibă, în vers, o *legătură cuviincioasă,* adică să fie armonioase. Armonia „lesneşte" stihul şi-l face curgător.

În acest limbaj, azi pitoresc, impracticabil, se manifestă o mare grijă pentru a surprinde secretul unei arte dificile. Conachi elimină cuvintele care lovesc auzul (grija lui cea mai mare este muzicalitatea versului !) şi strică noima stihului. *Căci, cum, fulgerînd, înfioraţi* intră în legături rele cu alte cuvinte şi poetul face o demonstraţie în acest sens dînd pentru un vers mai multe variante. Un cuvînt nu trebuie, apoi, prea adesea pomenit, pentru că „sluţeşte" stihul şi acest păcat este de neiertat. O idee frumoasă la Conachi este aceea despre „firea cuvîntului", zicînd că o metaforă este bună atunci cînd un cuvînt se potriveşte cu *firea* altui cuvînt. Cutare cuvînt „nu prinde cît de puţin loc" pentru că n-are o fire bună cu firea cuvîntului cu care se uneşte.

Conachi cunoaște și valoarea *metaforei* („metafora să numește la stihuri a potrivi lucrare străină"), dar în versurile originale o folosește rar. Instrumentul dominant în poezia română, pînă la Eminescu, rămîne *asămăluirea* („o pricină ce să pună drept pildă pricinii cei adevărate a stihului"). Folosind-o cu oarecare rafinament, Conachi creează o rețea de figuri (figuri în exclusivitate ale erosului), punînd la temelia lor două principii clare : muzicalitatea și normalitatea (obișnuința, autenticitatea, răspîndirea) limbajului. În limba aspră a lui Conachi aceste două repere sună astfel : „dascăl și povățuitor adevărat trebuie să fie *auzul și obiceiul după care să vorbește*" (s.n.). Se va vedea din versurile citate mai jos că *auzul* nu înșală pe stihuitor, dar *obiceiul* limbii s-a schimbat între timp.

Rămîne simțirea (patima) nediminuată, neintimidată de potopul de nenorociri căzute pe capul ei. Ea inventează mereu poezia, întemeiază ființa, provoacă *scrisul*. Scriitura nu este, la Conachi, gratuită, poetul nu scrie niciodată (cel puțin așa spune) pentru „pricini străine". N-are spor, mîna se oțărăște, mintea se îngreuiază :

„Ah, *scrisul* (s.n.) nu-mi sporește decît numai către tine
Mîna mea să oțărăște a-nsămna pricini străine."

Însă pricinile se schimbă des, Conachi are o vocație inepuizabilă de a intimiza obiectul erotic, de a-l asuma rapid. Zulnia este, ca Beatrice, imaginea pură a iubirii lui. Lîngă Zulnia există în versuri Anica, Casandra, Lucsandra, Elenco, Marioara, Marghioala, Smărăndița, față de care

stihuitorul arată aceeași patimă și aceeași jale. Conachi face să se creadă că iubirea îi este de fiecare dată chinuitoare (adică profundă) și neprefăcută. Și are, pînă la un punct, dreptate : obiectul, indiferent de natura lui, provoacă o pasiune care se manifestă mereu în același fel. Ea îl somează să scrie, cu alte cuvinte : să se jeluiască. Stihurile, indiferent de adresa lor, constituie un singur, neîntrerupt monolog. Un discurs lung, o confesiune eliberatoare. O eliberare care-l duce însă mereu, se va vedea, pe marginea prăpastiei. A trăi la hotarul neantului a devenit pentru poetul erotic un mod obișnuit de existență.

Scriitura erotică are și asemenea implicații neprevăzute de ingeniosul, rafinatul, prefăcutul stihuitor. Amărăciunea, priveliștea morții, chinul mistuitor dau o stare favorabilă scrisului. Numai de la un anumit grad de jale Conachi pune mîna pe pană. Liniștea, bucuria sufletului nu par a-i fi prielnice. Se plînge mereu de focul ce îl arde, dar nu scrie decît cînd vîlvătăile focului sînt mai mari și chinurile mai adînci. Liniștea, dacă există, paralizează talentul stihuitorului. Sporul la scris îi vine cînd se deschide în fața lui priveliștea durerii. Și dacă este o mulțumire, o împăcare a spiritului, acestea nu pot fi decît în *scrierea* care eliberează și afundă, totodată, sufletul, *seduce* obiectul și *înlănțuie* și mai rău subiectul.

În relația poezie — eros, Barbu Paris Mumuleanu introduce (în prefața la volumul *Rost de poezie adecă stihuri,* 1820) un element nou : *fantezia* („acel năluc al minții"). Esența poeziei rămîne însă tot *pătimirea,* iar pătimirea este cu precădere de natură sentimentală. „Mișcarea

patimilor celor dinlăuntru" naște rostul poeziei. Fantezia este instrumentul care transformă patima sufletească în rostire lirică : „această faptă a poeziei nu iaște alt, decît o mișcare a simțirii, o patimă sufletească și naștere a fanteziei. Acel năluc al minții, pătimind un ce, țese idei și păreri, alcătuind stihuri după patimi și înălțimea duhului". În alianță cu muzica, stihurile au puterea „de a domoli verice inimă împietrită". Împietrită, spune Mumuleanu mai departe, din „pricini de amor", căci omul este prin firea lui „rob pohtelor planisit".

Este de la sine înțeles că poezia este provocată de aceste pohte și că ea însăși este o pohtă superioară pentru că meditează și exprimă pe cele dinainte. Nu trebuie să căutăm mai multe subtilități decît există în aceste propoziții sincere și elementare, dar un fapt este sigur : poetul de la 1820 (și mentalitatea rămîne aceeași, pînă la 1870) vede în eros cauza ce duce la nașterea simțului liric. Și chiar dacă nu e conștient de această subordonare, poezia ca atare nu face decît să nutrească (și să se nutrească din) această iluzie. Iluzia, întîi, că omul ia act de existența lui prin revelația unei pasiuni (o pasiune care-l constituie, întemeiază printr-o *mistuire* perpetuă) și, în al doilea rînd, iluzia că această pasiune creează în modul cel mai direct poezia.

Sursele acestei subordonări au fost determinate. Surse, în esență, livrești : poezia trubadurilor, Petrarca, poezia neoanacreontică, mica poezie franceză din secolul al XVIII-lea etc. Mă interesează, aici, mai puțin modelele, influ-

ențele, cît modul în care, printr-o retorică împrumutată, adesea elementară, se formează un limbaj poetic și se întemeiază poezia română. Retorica poeziei se confundă, la 1820, cu retorica erosului. Figurile erosului exprimă disponibilitățile și formele sensibilității omului. Gîndirea, reveria, fantezia lui trec prin acest teritoriu unde bucuria e fructul durerii. Un spațiu pe care Anton Pann îl asemuiește cu un spital: *Spitalul Amorului.* Iubirea este, într-adevăr, înțeleasă ca o boală a sufletului: o boală însă fecundă, creatoare, căci ea permite omului medieval dominat de interdicții și înspăimîntat de destin să ia act de condiția lui (și să-și descopere, astfel, personalitatea) și, totodată, să trezească în el dorința de a se exprima prin poezie. „Dragostea — observă Denis de Rougemont — este cel mai bun conductor și totodată, cel mai bun excitant al expresiei."

2. „A-și cuprinde noima" este preocuparea cea mai importantă a lui C. Conachi. Însă drumul spre *noimă* trece prin teritoriul *Amorului.* Amorul cuprinde totul, exprimă totul, de la politică la religie. Pentru poetul de la 1820 erosul este conceptul fundamental de existență. Existența dinafară și existența dinăuntru n-au înțeles fără *Amor.* Este multă prefăcătorie în jurămintele, jelaniile poeților, dar să nu ignorăm faptul că din prefăcătoriile simțirii se naște adevărul poeziei.

Dar ce este acest *Amoriu* care nu lasă în pace pe postelnicii, logofeții și marii noștri vistier-

nici ? Pentru cei vechi, spune același Denis de Rougemont, Erosul era un zeu, pentru moderni erosul este o problemă. Pentru Văcărești, Conachi și ceilalți poeți din prima jumătate a secolului al XIX-lea, erosul este, indiscutabil, un zeu, dar un zeu chinuitor. El face parte din categoria fatalităților. Vine nechemat, se insinuează, tulbură mințile oamenilor serioși, lovește și smintește inima indivizilor de toate vîrstele. În stil preromantic, Asachi îl numește „izvor dulce de-ntristăciune", iar Conachi, mai filozof și cu o imaginație mai războinică, îi zice „ostașul viteaz al firii". A defini *amorul* este, dealtfel, o temă importantă pentru el. Un poem se cheamă *Cine-i Amoriul,* un altul, foarte cunoscut, studiază relația dintre amor și prietășug.

Cea dintîi și cea mai stăruitoare imagine este aceea venită din poezia neoanacreontică : Amor este zeul înaripat, copil ademenitor, insinuant, zeu voiajor, războinic (un soldat al grației), săgețile lui rănesc și tămăduiesc în același timp. Ființa lui este făcută din contraste, în ea se întîlnește binele și răul, plăcerea și amărăciunea. În *Cine-i Amoriul,* Conachi epuizează imaginile acestei împerecheri de elemente antinomice : Amoriul poartă arme ca ostașii, dă năvală și fuge cu slăbiciune, ia cetăți dar nu le-nchină, se dă rob dar și robește, rănește și vindecă, aprinde focul groaznic și potolește focul... Armele lui sînt mila și iubirea :

„Armele lui nu-s de heră, ci-s de milă, de iubire,
De durere, de suspinuri, de rugi fără contenire.
Cu dînsăle să armează, cu dînsăle biruiește,
Ele sînt a lui dorințe, pentru ele să jărtfește.

Pacea lui nu-i vro pace sau de arme contenire,
Ci este după răceală a dragostei înnoire.
Războiul lui nu-i spre moarte, ci spre dulce pătimirea,
Cari-nghimpă și deșteaptă și iuțăște toată firea."*

Poemul acesta (și, în genere, toate versurile lui Conachi) se grupează în jurul unei vaste figuri, a oximoronului. Relația *rece—cald, dulce—amar* este urmărită pe toate planurile. Cîteva definiții sînt fine. Pentru Amor, zice într-un loc stihurgosul, mișcarea și repaosul sînt totuna : „mărsul, dusul și stătutul la dînsul sînt tot o stare". O stare, va să zică, ce n-are stare sau o stare de nestare...

Altă disociere subțire privește natura duală a erosului : trupească și cerească. Disociere comună la Greci : există două Afrodite : *Afrodita Pandémos* (simbolul dragostei terestre, carnale) și *Afrodita Urania* (amorul celest, pur). Pe cea dintîi romanii o numeau *Vulgigava* (Venus de răspîntie). Conachi acceptă cele două *firi* ale lui Amor : omenească și îngerească, înțelegînd printr-una pasiunea ce împinge la faptă, prin cealaltă înălțarea deasupra simțurilor, potolirea pe care o aduce spiritul :

„Două firi are-ntr-o fire — și de om, și îngerească,
Una-i dragostea curată, ceilaltă-i îi trupască.
Cu una la sântimenturi să pleacă și să închină.
Dorește cele de lipsă, în despărțire suspină.
Cu ceilaltă potoale și împacă îmbulzîrea
Ce aduce la om fapta care i-au dăruit firea."

* Citâm după C. Conachi : *Scrieri alese*, ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, E.P.L., 1963.

Finalul acestui spiritual discurs erotic pare a exprima și o opțiune pentru partea pămîntească a Amorului. Oricum, iubirea se naște prin vedere și trofeele ei sînt :

„ochi și gene și guriță,
obraji rătunzi, albi și rumeni,
pepturi, sînuri cu mici țîță
sînt a sale vînătoare"...

Mai este însă ceva. Dar despre acest misterios lucru nu vrea să vorbească. Sau vorbește, comunicînd că nu vrea să vorbească (cunoscută figură retorică) :

...„și întru a sa trufie
Mai are încă un lucru, care-l tac, că lumea-l știe."

Un dialog *(Afrodita și Amoriul)* reia tema fatalității erosului. Afrodita se plînge fiului său, Amor, de tînărul Ikanok care, plin de mîndrie („cu firea pe sus"), nu se supune dragostei. Femeile frumoase, pline de duh și istețime, „n-au prins loc la ochii săi" și, în genere, Ikanok *adiaforisește* (este nepăsător) față de acest subiect. Afrodita este jignită și pune pe capul indiferentului tînăr un premiu regal : „voi da stema-mpărătească / orișcăreia femei / va putea ca / să-l robească / la mîngîioși ochii săi"... Amor face teoria omului, ființă slabă, înlănțuit inevitabil de iubire („Ah, îi slab omul, măicuță, și supus pe cît îl vrei"). Cît de mîndru, tare ar fi, omul robește la *„un nu știu ce* plăcut". E îndeajuns *o clipală, o zîmbire,* un *dar mic nesocotit* pentru ca sufletul să intre în focul mistuitor. Ikanok însuși se supune, prilej pentru Afrodita de a filozofa : viața omului este un

somn în care el visează „de la rîs pînă la plîns", în lume gustul este împărat...

Amorul este, aici, în ipostază de observator moral. În *Iubitul şi Urîtul* îl vedem, cum se zice, la lucru. Adică la vînătoare de suflete tinere. Amor culege flori pe cîmp şi, zărindu-l, Aglaia se înspăimîntă „de atîta haz cu nuri", apoi, amăgită, pierdută, fata cade în braţele pruncului (Amor apare sub înfăţişare de prunc) înşelător. Agentul de corupţie este şi aici *privirea*, iar *zîmbetul* e primul semn al seducţiei : „îl priveşte, îl numeşte şi să-nşală a-i zîmbi"...

Tot ca un copilaş ingenuu apare Amor în alt poem *(Într-un rădi, de dimineaţă)*, din sfera micii poezii pastorale. Deghizat („schimbat la faţă"), Amoriu culege flori pe cîmp şi gîndeşte malefic : „vai de cin'a priimi / aceste flori de la mine"... O fetişoară căuta, în acest timp, o mioară rătăcită şi, întîlnind „prin pustiuri" copilaşul viclean, cedează rugăminţilor lui şi-l ia în braţe. Ce urmează se poate prevede : fetişoarei i se aprinde sufletul, aleargă pe dealuri, plînge, se vaită şi invocă moartea :

„Moartea fără prelungire
Să vie să mă ia,
Căci alt chip de mîntuire
Nu am la durerea mea"...

Victima este aici o copilă *(o nymphet,* cum zice Denis de Rougemont), în tradiţia petrarchistă, dealtfel : Laura are, cum se ştie, doisprezece ani, Beatrice are nouă ani cînd se naşte pasiunea lui Dante, Novalis şi-a închinat opera Sophiei von Kuhn, moartă la unsprezece ani

etc. *Fetişoara* lui Conachi intră în această tipologie de *femei-copil* recuperată, reluată de romantici.

Un I.C. (*Vînătoarea*, 1846), face chiar teoria iubirii tinere. Florica este o „copiliţă" şi soacra, crescută în altă morală, dezvoltă ideea *iuţirii* lumii şi, fatal, a sentimentelor :

„Pe cînd eram odată
Ca dînsa-n lume fată
Noi nu ştiam ce este pustiul de iubit,
Dar îns-acum o fată
De tot este schimbată,
Iubeşte cît de mică că lumea s-a iuţit"...

Fata tînără pe patul morţii este, tot aşa, o „floare matinală", o „tînără suflare", o copiliţă, în fine, care-şi încetează cîntecul în dimineaţa vieţii. Se observă chiar un regres al vîrstei erotice, de la Văcăreşti la Bolintineanu şi, în genere, la romantici. Cei dintîi cîntă femeia coaptă, *ibovnica* are o anumită experienţă, farmecul ei este studiat. Cunoaşte instrumentele seducţiei şi şcoala tăcerii. Heliade aduce în poezie psihologia puberală. Fata din *Sburătorul* se adresează cu inocenţă mamei. Tot Heliade strică tradiţia dînd cuvîntul femeii. Obiectul erotic slăvit începe să vorbească despre sine şi se vede, deodată, că suferinţa lui este profundă şi aduce cu sine acea sinceritate a emoţiei nevinovate ce lipseşte din alte poeme erotice. Bolintineanu fixează, într-o poezie luată mult timp ca model (*O fată tînără pe patul morţii*), vîrsta matinală a iubirii. Romanticii (Eminescu, îndeosebi) aduc în literatură *androginul*, ceea ce

din punct de vedere fiziologic înseamnă vîrsta în care sexul nu se revelează.

Amoriul mai apare o dată sub chip de ostaș *(Amoriul, ca și ostașii)*, numai că armele lui sînt gingașe, iar robia este plină de *haz* (o noțiune frecventă în versurile lui Conachi). Hazul este echivalent cu *plăcutul, agreabilul.* La săgeți, Amoriul n-are, așadar, „fieră", ci „lumini de ochi și gene", arcul este format din cele două sprîncene îngemănate, în fine, scutul de apărare este constituit din „a firii rușinare", faimoasa lance nu-i decît boldirea simțirii, iar *lagărul* lui este *sînul* etc. În *Cine-i Amoriul* este indicat tot sînul ca *cetățuia* în care locuiește zeul. Curios, Conachi, care își construiește poezia pe un imens suspin, se arătă încrezător și idilic cînd vorbește în general despre muncile lui Eros.

Coșmarul acestei idile se termină cînd iubirea este adusă pe un plan subiectiv. Poetul schimbă atunci foaia și pruncul cu arc devine simbolul unei mari, iremediabile nenorociri. Într-un poem meditativ *(Cînd mă mîniesăm pe Amori)* numele lui Amor este nălucire, ademenire, privirea lui e otrăvită, plăcerea ce o provoacă este pentru *ticălosul om* o suferință lungă și grea. Conachi dezvoltă ideea, desigur comună în poezia Renașterii și în mica poezie pastorală, că legea iubirii este tiranică. Ea zdruncină așezările, tulbură treburile oamenilor mari, nimeni nu i se poate împotrivi :

„Mîndrii împărați a lumii cu a stemelor odoară
A statornici putut-au pre amori vrodinioară ?"

Remarcăm faptul că *Amoriul* a devenit *amoriu* : zeul a fost identificat cu simţirea lui, mitul cu semnificaţia sa. Poetul erotic vrea proba materială a existenţei („să pipăi a ta credinţă"), însă, ca şi poetul care caută dovada divinităţii, nu află decît nălucire. El se adresează, atunci, omenirii avertizînd-o asupra marelui rău ce-o ameninţă :

„Deşteaptă-te, omenire, din visul ce te orbeşte
Şi, cunoscînd ce-i amoriul şi pe cît te osîndeşte,
Izgoneşte-l din sîmţîre
Şi spune spre pomenire
Vacurilor depărtate
Nenorocirile toate
Ce vin dintr-o nălucire".

Este imaginea unui rău abstract, incontrolabil, de origine divină, acţionînd ca o lege aspră într-o lume pregătită s-o primească. Nici o idee mai profundă nu putem afla la acest prim nivel al poeziei. Conachi n-are imaginaţia necesară pentru a însufleţi liric nişte concepte convenţionalizate de poezia neoclasică. Rămîne, repet, numai efortul de a cuprinde noima unui concept ce ajunge, la el, călărind mituri facile.

Anton Pann ţine şi el amorul în sfera „urgiei". Mai ales cînd amorul se instituţionalizează în familie. Acolo apare, fatal, chipul demonic al nevestei mincinoase. Romanticii minori de după 1840 nu încetează să se întrebe *ce e amorul ? !* O „esenţă trăitoare", un mister pus în oameni de Dumnezeu, zice I. Catina. O flacără cerească, „misterul din sufletul cel mare", o „beţie", zice facilul Al. Pelimon. La acest mis-

ter, femeia nu vrea, uneori, să participe. Simțul onoarei este mai puternic decît simțul estetic :

„Să fii chiar un Dante nu-ți dau sărutarea,
Pentru poezie nu-mi pierz eu onoarea." *

3. Erosul capătă o oarecare substanță cînd poetul se hotărăște să exprime *jaloba* lui : micul infern sentimental. Amoriul este urmărit aici în faptele lui, discursul erotic trece la persoana întîi. Gustul de a medita nu-l părăsește pe Conachi, cîntăreț al pasiunii și, într-o oarecare măsură, filozof liric al pasiunii. Conceptul de amor este urmărit pe plan moral și în relație cu alte sentimente. Faimoasă este legătura dintre *amor* și *prieteșug*, reluată și de poeții din generația de la 1840. Este vechea dilemă între iubire și prietenie, rezolvată în epoca Renașterii în favoarea prieteniei : pentru o femeie (o iubire) nu poți să trădezi un prieten...

Conachi încearcă să unească cele două forme ale afecțiunii. Într-un prim poem *(Lumea)* face elogiul prieteniei, însă termenul este ambiguu. Prieteșug poate însemna afecțiunea spirituală (agapé) dar și pasiunea erotică. Pentru a desemna diferitele nuanțe ale dragostei *(philia erotiké)*, grecii foloseau și noțiunea de *eunoïa* (bunăvoință și devotament), *storgé* (tandrețe), *pathos* (dragostea ca dorință), *charis* (dragostea ca formă de recunoștință), *mania* (pasiunea erotică dezlănțuită) **. Pasiunea lui Conachi bate

* apud Roxana Sorescu : *Metamorfoze ale liricii erotice*, în vol. *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, Ed. Academiei, 1976.

** Cf. Robert Flacelière : *L'amour en Grèce*, Hachette, 1971.

mai mult spre *mania,* deşi nu exclude şi nuanţa afecţiunii dezinteresate *(agapé). Prieteşugul* este forma generală a iubirii, o soluţie la deşertăciunea lumii :

„Că toate trec într-o clipală,
Lăsînd pe om în starea cea goală.
Numai prietenul cu unire
Este o zare de fericire
Ce are omul drept alinare
La orişice feli de întîmplare.
O, prieteşug, rai de plăcere,
Ce te începi numai din vedere
Şi eşti păstrat şi după orbire
Şi ispitit în nenorocire,
Spune-mi unde lăcuieşti anume,
Ca să te caut în toată lume,
Să dau prin foc, prin apă, prin pară,
Ca să mă lipăsc de-a ta aripioară.
Şi petrecînd într-a tale braţă,
Voi răbda şi scurtare de viaţă
Şi mă voi lipsî de orice bine
Numai să te aib lîngă mine."

Petrecerea „în braţă" de la sfîrşit dă un sens echivoc noţiunii dezvoltate pînă aici în sensul lui *agapé.* Echivoc calculat, cum se vede mai bine în poemul *Amoriul din prieteşug,* unde Conachi uneşte discursul moral cu discursul erotic propriu-zis. Amorul este, aici, „cuvîntul [...] cel mare" al inimilor, iar prieteşugul anticamera lui. Pentru ca amorul să domnească (Conachi foloseşte cîteva imagini imperiale : „acest împărat al lumii", „stăpînitor de plăcere", „tiran la împotrivire"...) trebuie ca să existe prieteşugul cu credinţă : „dar din ceruri". El netezeşte calea iubirii pregătind sufletul să primească *simbatiea,*

mila, credința. Toate acestea ajută la înfăptuirea unei *mari prefaceri :*

„Din prieteșugul dulce în amori cu înfocare.
Ah, crede-mă-ți, inimioară, că o așa înălțare
Dintr-o norocire mică în norocirea cea mare
Suie pe om lîngă îngeri și lîngă dumnezeire
Și-l face trăind să guste a raiului fericire...".

Însă pînă a ajunge la „stepîna acea mare", cît efort, ce chin, cîtă durere, ce lungă răbdare !... Conachi este un martir fericit, *muncile* lui l-au dus la izbîndă : *nenorocita Zulnie* este, în fine, a lui, dar, încă o dată, pînă să ajungă aici :

„Cîte munci, cîte năcazuri și cît plîns cu suspinare !"

Conachi concentrează, aici, romanul lui de dragoste cu Zulnia, din care face simbolul unei mari pasiuni. Au existat, încredințează poetul, momente dramatice de ezitare („jalnică stînjănire") între două sentimente :

„Ori a fi prietin și să mă trag de Zulnia,
Ori să-i descopăr amoriul ce cu-atîta tiranie
M-au cuprins și mă-mpilează...".

Însă Ikanok decide să prefacă *sfînta legătură* într-o pasiune strașnică și, în amintirea acestei prefaceri, sapă pe copaci celebrele slove :

„Că amoriul cel mai strașnic din prieteșug răsare."

În foarte cunoscuta *Jaloba mea,* Conachi pare a spune că o formă superioară de iubire este aceea ce leagă pasiunea cu prietenia. „Dulcea desfătare", „rîvna fără temut", iubirea cu pace, cu chip cinstit sînt posibile cînd „prieteșugul

cu amoriul îi unit". Însă poetul se contrazice numaidecît : prieteşugul („dar din ceruri, hazul sufletelor mari") se transformă în dragoste nebună şi, atunci, bucuria devine durere, fiinţa liniştită trece într-o „fiinţă cu înfocare"... Armistiţiul dintre prieteşug şi amor fusese, dar, scurt, pacea, desfătarea n-au putut dura. *Maica lume* nu primeşte pe roţile ei statornicia : „că pe-a roţii tale scări/nu primeşti statornicie, ci prefaceri şi schimbări". Nu-i trebuie mult înamoratului poet să împrumute glasul Eclesiastului !...

O formă incipientă a pasiunii conachiene este *simbatiea,* invocată într-un frumos poem în stil popular *(Toată lumea est-o şcoală) :*

„Lumea este învăţătura,
Lumea-i dragostea şi ura.
Oare dragostea ce este,
Adevăru-i sau poveste ?
Este-un adevăr pe lume
Căruia eu nu-i pui nume,
Îl las lumii să-l gîcească.
Ce-i simbatiea firească,
Care lumea împărăţeşte,
Inimi, suflete robeşte,
Aducînd într-o unire
A raiului fericire.
Cînd să trezăsc doi din somn,
Îngeru-i om pentru om,
Iată dragostea ce este.
Adevăru-i, nu-i poveste."

Ingenioase rotiri de propoziţii, slobodă limbă, mai mare detaşare de nenorocirile dragostei ! Conachi este în stare să scrie şi asemenea versuri mai pure, cu o imaginaţie, în orice caz, mai liberă faţă de propria-i biografie sentimentală. Dragostea ca pasiune (nuanţa pe care el o ex-

primă de regulă) capătă, aici, o notă mai abstractă, mai îngerească. Poetul refuză s-o numească, aducînd doar în sprijinul ei noţiunea de *simbatie*, cum în alte poeme aduce noţiunea de milă. *Mila, credinţa* sînt concepte religioase. Există la Conachi şi această nuanţă („tehnica poeziei — zice G. Călinescu * — este alunecarea continuă şi savantă între mistic şi profan"), într-un loc femeia este împodobită cu *fire dumnezeiască*. Însă pasiunea este atît de năvalnică în senzualitatea ei încît ideea unei Zulnii ca simbol al iubirii de divinitate este exclusă. Marele logofăt de la Ţigăneşti nu e Dante, nici Zulnia, mamă a cinci copii, nu este Beatrice. Dragostea lui Conachi are alte virtuţi şi se revendică dintr-o simbolistică mai profană.

Simbatiea este, poate, *agapé*, mai puţin latura spirituală, dragostea se opreşte la el în pragul emoţiei. Există, cu toate acestea, în poemele lui ecouri din mitologie, din filozofia veche, din lirica trubadurilor, vaietele stihuitorului ne trimit mereu la Biblie, însă toate aceste elemente nu par a determina iubirea ca pasiune. Denis de Rougemont, studiind literatura erotică a occidentului **, propune o *mytanalyse* bazată, în esenţă, pe gruparea tuturor situaţiilor, formelor pe care le ia dragostea în literatură în jurul a două mituri care se diferenţiază, alternează şi se întrepătrund : *Tristan* şi *Don Juan*. Tristan e pasiunea unică, eternă (în măsura în care eternitatea morţii o îmbrăţişează), mistică pentru că trece în transcendent şi caută absolutul. În sfera culturii, simbolul acestei pasiuni este Kirke-

* *Poezia „realelor"*.

** *L'amour et l'Occident*, 1939 şi *Les mythes de l'amour*, 1961.

gaard. Don Juan reprezintă efemerul din iubire, pasiunea nomadă, variația nebună a obiectului erotic, cinismul, foamea de cunoaștere a suprafețelor, furoarea dionisiacă, nevroza erotică manifestată prin instabilitate, agitație, fugă continuă. În plan spiritual, mitul lui Don Juan este ilustrat, zice tot Denis de Rougemont, de Nietzsche — „un Don Juan al cunoașterii". Formidabilă propoziție! Există, în consecință, o *psihologie tristaniană* și o *psihologie donjuanistă*, două arhetipuri ale iubirii pe care literatura le-a dezvoltat, nuanțat îndeosebi în secolul al XIX-lea.

Erotismul *, spune același Denis de Rougemont, este o invenție a secolului al XII-lea (o invenție a trubadurilor), însă erotismul nu devine o problemă pentru conștiința occidentală decît la începutul secolului al XIX-lea. Este marea descoperire a romanticilor, care redescoperă, în același timp, lirismul trubadurilor și implicațiile multiple ale religiei în viața sufletului. O noțiune de care nici antichitatea, nici epoca clasică nu aveau cunoștință este aceea de *sexualitate*. Termenul ca atare apare prima oară la Kirkegaard, în 1843. Literatura face din el o temă privilegiată de-abia în secolul al XX-lea. Pentru clasici — dovedește eseistul — dragostea este un subiect de preocupare numai în măsura în care intră în conflict cu sentimentul datoriei. Iubirea nu-i o problemă în sine. Poți omorî din gelozie (pentru că a fost lezat sentimentul *onoarei*), dar nu poți muri din dragoste. Noțiunea

* „Erotismul începe acolo unde emoția sexuală devine, dincolo de scopul său procreator, un scop în sine sau un instrument al sufletului"... (*Les mythes*... p. 45).

de viață sexuală și, în genere, tot ce atinge lumea instinctelor, nu constituie subiecte de meditație.

Nu discutăm aici verosimilitatea acestor ipoteze, le luăm numai ca puncte de referință într-un studiu ce nu se ocupă propriu-zis de *erotism, sexualitate,* ci de expresia literară a erosului într-o epocă în care descoperirea erosului înseamnă, repet, descoperirea poeziei. Văcărești, Conachi, Bolintineanu (clasicizanți și romantici) sînt preocupați în gradul cel mai înalt de viața erosului, într-atît încît pentru unii (Conachi, Alecu Văcărescu) existența se confundă cu iubirea. Ideea ce se repetă cel mai des la acești profesioniști ai pasiunii este aceea că viața n-are nici o rațiune fără dragoste :

„A trăi făr-a iubi
Mă mir ce trai o mai fi."

Judecînd cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept un Tristan. Seducător profesionist, el cîntă (plînge) o pasiune aflată mereu pe marginea prăpastiei. O substituire, o corupere a miturilor se observă în aceste versuri prefăcute în care seducătorul reclamă suferința cea mai adîncă. Un seducător care se preface a fi victimă. Arma lui nu e cinismul, ci umilința. Ca să cîștige, el își strigă netrebnicia. Iată o nuanță pe care Denis de Rougemont n-o observă în literatura erotică a Occidentului. Orientul a subțiat și corupt simțurile sau le-a adaptat unei menta-

lități care face din femeie un obiect exclusiv erotic. Un obiect ce trebuie corupt prin daruri, cucerit printr-un complicat ceremonial. Ceremonialul prevede, s-a putut constata și din analiza versurilor lui Ienăchiță și Alecu Văcărescu, mai multe probe, cea dintîi și cea mai importantă fiind micșorarea voită a seducătorului *(o voluptate a umilinței, un cult al defăimării !)*.

Este o strategie la mijloc și strategia constă în răsturnarea raporturilor reale dintre subiect și obiect. Subiectul (seducătorul) se constituie în victimă potențială, în timp ce adevăratei victime (obiectul erotic) i se atribuie puteri dominatoare. Don Juan leapădă, la porțile Orientului, teribila lui insolență. Nu i-ar sluji la nimic. Pentru a cîștiga, el trebuie să se identifice cu un Tristan năpăstuit. Pentru a ajunge mai repede la țintă trebuie să apuce pe calea umilinței de sine. Nu există, adevărat, un rege Marc (marele obstacol), dar există o veche mentalitate care cere ca bărbatul să înceapă numaidecît să suspine, să se dea de ceasul morții și să jure că nu mai poate trăi, iar femeia să se prefacă, după oarecare timp, că îl crede. *După oarecare timp...* pentru că și ritmurile timpului sînt, aici, mai încete și moravurile mai înțepenite.

O complicitate reciproc acceptată reglează aventura sentimentală și determină formele ei de manifestare. O imensă impostură care atinge însă în poezie notele cele mai profunde ale senzualității. O senzualitate ce nu trece însă dincolo de pragul decenței. Versurile acestor destrăbălați amanți sînt de o enervantă pudicitate.

Abia dacă privirea îndrăznește să atingă *sînul*, elogiul poetului se concentrează, de regulă, asupra ochilor și (s-a putut constata din citatele de pînă acum) asupra chipului *dalb*. Conachi manifestă oarecare îndrăzneală vorbind, în cîteva locuri, de petrecerea „în braţă" și de o „năvală" pe care intenționează s-o facă soției. Poemul ce sugerează această dulce violență se cheamă *Mergînd către preaiubită* și merită a fi citat ca document de curaj erotic într-o epocă în care curajul este să păstrezi tăcere asupra lucrurilor delicate. Conachi nu-și mai ascunde impacienţa :

„Aleargă, suflet', aleargă,
La soţiia ta cea dragă,
Căci te-aşteaptă cu dor mare,
Ca să-i duci a mea suflare.
Gîndule, mergi şi-i vesteşte
Că iubitul ei sosăşte,
Spune-i să se descernească
Şi să nu mă mai bocească.
Du ochilor drept vestire
A plînsului contenire,
Du guriţei bucurie
De sărutări cu trufie.
Sînul, peptul dezvăleşte,
Ţiţîşoare rumeneşte,
Rădică di pi picioare
Orice feli de-nvălitoare
Şi spune cu îndrăzneală
C-oi să fac mare năvală."

Este prima oară, după ştiinţa mea, cînd un poet erotic îndrăznește să vorbească de astfel de lucruri și să arunce o privire concupiscentă

spre trupul femeii. A dezveli sînul, a vedea țîțișoara rumenită, a ridica „di pi picioare orice fel de-nvălitoare“ — constituie un imens curaj. Va mai trece aproape un secol pînă ce să apară, în poezia română, un lirism al corpului. Promisiunea de „mare năvală“ de la sfîrșitul poemului este și mai îndrăzneață pentru că sugerează o sexualitate încipientă. Curajul se oprește, e drept, la treapta promisiunii. Dulcea violență se face prin delegație : prin gîndul trimis înainte, ca buzduganul din basm, pentru a anunța venirea năvălitorului. Aceasta este însă o excepție. Gîndul caută, de regulă, alte dovezi de pasiune, iar privirea alte semne ale feminității. *Nurii* constituie podoaba cea mai de preț a femeii și pe aceasta o cercetează, cu disperare, cu impacientă, îndrăgostitul incurabil.

Revenind la *pasiunea* pe care o reclamă versurile lui Conachi, constatăm că ea se menține în sfera *sufletului* (adică a emoției) și a unei senzualități decente. O deschidere, dar nu prea mare, are spre *agapé* și spre *mania* erotică, amestecînd miturile într-un lirism în esență ceremonial. Totul e *cum spui*, înainte de orice este mimarea unei mari umilințe în fața obiectului erotic. Dragostea este, repet, văzută ca o teribilă boală, însă oamenii aceștia văicăreți de la 1820 s-au instalat confortabil în boală și petrec fără gînd să iasă din ea. *Boala* este o metaforă a vitalității pasiunii.

Mai este ceva : iubirea lui Conachi și a celorlalți poeți erotici se nutrește din contestarea iubirii (suferință, chin, moarte), însă „orice pasiune

(citim în Denis de Rougemont) se hrănește din negație". Asta s-ar traduce astfel : orice pasiune veritabilă întîmpină un obstacol (un *rege Marc),* iar obstacolul (negația) incită și mărește pasiunea. Caracteristica lui Conachi e că el este cu premeditare nefericit și, prin o mie de tertipuri, mărește nefericirea pentru a fi mai ușor crezut. O bizară (dacă n-am ști cît de prefăcută !) voluptate mazochistă eixstă în pasiunea erotică a Marelui Logofăt.

Denis de Rougemont ne mai propune un test pentru a putea distinge *cele patru culori* ale dragostei. E vorba de o schemă filozofică abstractă, cu punct de plecare în cele patru funcții fundamentale ale lui C. G. Jung : gîndirea, senzația, intuiția, sentimentul. Aplicate la literatură, ele pot fixa patru tipuri (arhetipuri) ale pasiunii amoroase. Eseistul francez identifică aceste arhetipuri în ideogramele cărților de joc. Cel dintîi (semnul *de pică)* este *viziunea intuitivă* (amiciția spirituală, *agapé)* și sugerează o pătrundere, o traversare. Pentru această categorie, dragostea nu este propriu-zis un sentiment, ci situația totală a celui care iubește. Al doilea model este *Emoția sau Erosul :* sufletul precede dragostea, pasiunea merge spre unicitate, pasiunea este invadatoare și își este suficientă sieși. Semnul ei este *cupa* (inima), deviația tipică este mazochismul, gustul care animă pasiunea este gustul morții. Este, prin excelență, pasiunea tristaniană. A treia formă este *plăcerea sexuală,* cu două variante : a) *sexualitatea condamnată* și b) *sexualitatea separată.* Semnul ei

este *trefla* și, în fișa dată de Denis de Rougemont, citim : nomadism sentimental, gurmandism, temperament senzual impulsiv, plăcere trupească etc. Sub semnul *caroului* stă dragostea ca *Energie cosmică,* cu alte vorbe : iubirea care mișcă soarele și alte stele (Dante), penetrația, elanul gîndirii, pasiunea descoperirii, producerea de concepte, sentimentul limitelor, stăpînirea de sine, echilibrul etc...

Schema propusă de Denis de Rougemont combină, sintetizează, cum se poate ușor remarca, formele *philiei* grecești cu formele sensibilității erotice trubadurești. Într-un arhetip recunoaștem (eseistul și spune) pasiunea de ordin spiritual, în altul platonismul, în tipul emoțional se ascunde *Afrodita Pandémos* ș.a.m.d.

Aplicînd-o, cu titlu experimental, la stihuitorii noștri, ce observăm ? Că erosul lui Conachi stă sub semnul *cupei,* fiind, în esență, emotiv-depresiv, invadator și retractil, nostalgic (citește : plîngăreț, suspinător), cu înclinații spre voluptatea durerii (mazochism). Însă *tristanismul* se combină, la el, cum am arătat, cu *don-juanismul,* trefla cu inima (cupa), depresiunea morală cu energia seducției. Lipsește din pasiunea conachiană *energia cosmică,* deși în versuri sînt chemate adesea, ca martori, cerul și stelele, iar marele univers participă, cînd confesiunea atinge momentul dramatic, prin semne premonitorii : fulgerul, trăsnetul etc... Semnele caroului nu se văd însă în această vale a plîngerii sentimentale. Conachi nu-i propriu-zis om al spiritului, modelul lui nu-i anahoretul, gustul

cunoașterii nu trece mai departe de „ibovnica slăvită", cosmosul nu-i grija lui cea mai mare. Deși vorbește de *firea îngerească,* ochiul caută lacom bucuriile pămîntești ale iubirii. Senzualitatea lui funciară corupe conceptele spiritului.

Poziția lui Conachi față de aceste categorii nu este singulară. Mai toți poeții erotici din epocă stau sub semnul *cupei* și, prin nomadismul lor sentimental, intră și în sfera de influență a *treflei.* Trăiesc cu plăcere în chinuri și văd în moarte o izbăvire. Conachi, Iancu Văcărescu, Grigore Alexandrescu au și o *viziune intuitivă,* întrucît văd în dragoste și o amiciție spirituală, *agapé.* „Prieteșugul" este, pentru ei, o chezășie a amorului. Heliade are, dintre toți, sentimentul iubirii ca *energie cosmică.* Trăiește frenetic sub semnul *caroului.* El cîntă nașterea universului și nunta mistică a elementelor. Erosul este forța care mișcă, într-adevăr, astrele și provoacă delirul creațiunii. Asachi, înaintea lui Heliade, avea intuiția amorului cosmic în niște versuri triste și noduroase :

„Acea rază nemurindă, pentru glorie creată,
Ce lucit-au peste mine încă-n timpul de giunie
Aleu, s-a înturnat iarăși la obîrșia-i necurmată
Dar în mezul al durerii ce-mi rămîne-n suflet vie
Ca scînteie care aprins-ai nu s-a stinge niciodată
Și-a trăi cu tine-unită în a ceriului țărie."

Senzualul Bolintineanu presimte și el energia cosmică a amorului în *Sorin* și în *Conrad.* O modificare s-a produs în marele univers de cînd s-a născut iubirea :

„De cînd iubesc, Smarando, vezi soarele e rece,
Şi stelele în aer s-au stins şi au pierit..."

dar intuiţia se opreşte aici : poetul nu produce concepte, n-are sentimentul limitelor, nu e un pasionat rece. Să mai spunem o dată că în privinţa *plăcerii sexuale* poetul român e, în genere, discret. Iatacul este un loc de plăceri ascunse. Erotismul se consumă, de regulă, în *priviri* sau se opreşte, cum sugerează Heliade, la un sacru „baciu" :

„Un baciu ! şi iar altul..."

La Alecsandri (prin poezia populară) şi la Eminescu (printr-o filozofie de tip naturist), aventura erotică se termină în codru : o ieşire din raza civilizaţiei, un mister în lumea elementelor, o *adormire* din care sexualitatea este complet eliminată.

4. Este interesant de văzut imaginea obiectului erotic la primii noştri poeţi. Din analizele făcute poeziei lui Ienăchiţă şi Alecu Văcărescu s-a putut constata că femeia este în genere idealizată, acorporală, o sinteză, de cele mai multe ori, de graţie şi simţire. Un „dar de sus", zice şi Conachi. Asta trimite gîndul la Petrarca şi, mai departe, la imaginea platoniciană a iubirii. Călinescu crede că Văcărescu şi Conachi recunosc realitatea metafizică a femeii : „femeia /.../ e capabilă să descopere în sine calitatea de al doilea factor al universului" *(Poezia „reale-*

lor"). Criticul nu dovedește însă cum. Punctul de vedere universal, dacă există, este al bărbatului care, după cum fericit zice același G. Călinescu, suferă de „suficiență virilă". Discursul erotic vorbește în exclusivitate despre suferințele bărbatului. Rareori este sugerat și chinul femeii îndrăgostite. Conachi, într-un loc *(Amoriul prin prieteșug)*, prezintă pe Zulnia desculță și despletită, fugind ca o deznădăjduită :

„Zăludă, ca vai de dînsa, pe pămînt și la cer cată,
Vra să strige, dar și glasul i să taie deodată.
Se povîrnește și cade peste dînsul, leșinată,
De năcazul ei ucisă, de năcazul ei sfărmată."

Părerea lui Conachi este că o femeie suferă, cînd suferă, mai mult : „căci la femei totdeauna durerea este mai vie". Să nu ne scape însă din vedere că suferința femeii flatează orgoliul bărbatului îndrăgostit. Deznădejdea Zulniei mărește chinul, dar și mîndria răbdătorului Ikanok. Imaginea ultimă nu mai lasă nici un dubiu : bărbatul înduioșat de durerea pe care a provocat-o ține „în brață" pe zăluda Zulnia și petrece...

A descoperi o concepție asupra feminității în aceste versuri de cele mai multe ori pompoase este o operație dificilă. Ideile sînt comune, imaginile trec de la un autor la altul, portretele sînt, cu mici variații, aceleași. Foarte răspîndită este imaginea *Afroditei urania*. Conachi crede că femeia este o *dumnezeire* („Și tu, o, dumnezeire"), o „îngerească zidire", o ființă, în fine, în care se încorporează spiritul celest. În nemilostiva Catinca trăiesc toate aceste elemente,

cruzimea, răceala ei o plasează în categoria divinităților-fecioare, născute din tîmpla unui zeu:

„Iar, de ești din cer zidire
Cu fire dumnezeiască
Și porți a ta strălucire
Supt sîmțîrea îngerească...".

Duhul altei femei, Casandra, legiuiește pravile morale, Marioara — „minune [a] lumii" — are *darul* de sus de a scoate „de la moarte", cu alte cuvinte : de a învia pe cel ucis de iubire. Într-o alegorie *(Visul Amoriului)* apare o *fată dumnezăoaie :*

„Atunci văzui cu ochii coborîndu-să din nori
O fată dumnezăoaie, îmbrăcată tot în flori,
Chiar asămenea cu chipul care mi s-au arătat
Pe deasupra vioricăi la care m-am închinat.
Fața ei era prea albă, ochii săgeți sloboza,
Sprincenele lungi și dese drept în inimă rănea.
Sînul ei cu frăgezime omoră pre om de viu,
Părul despletit pe spate, ca aurul de gălbiu.
Statul înalt și subțire, cu dulci îndoituri,
Gurița chiar ca mărgeanul și obrazul numai nuri.
Ah, cine poate să scrie cîte ochii au văzut ?
Și îndată la picioare cu vaiete am căzut."

Tînărul cade cu vaiete la picioarele dumnezăoaiei și-i închină cu umilință viața. Fata se arată înțelegătoare și laudă pe tînărul pătimaș pentru statornicie și vrednicie în dragoste. Îl ia sub aripă și-l duce la „palatul fericit" unde locuiește proslăvitul Amoriu. Priveliștea dinăuntru este orgiastică :

„De o parte canapeaua unde-amoriul odihnea,
Învălit cu trandafirii ce zînele curăța,
Și într-alta Afrodita, în brață cu Chipidon,
Cu pepturile lipite petrecea în dulce somn.

Un părău de apă vie, ca un șerpe în cujbări,
Să-nvîrtea pe supt copacii, ce răsuna de cîntări.
La umbră sta o mulțîme de fete cu sînul gol,
Cu părul în lenevire pe grumazii lor răscol."

Fete cu sînul gol, căzute într-o lenevie lascivă, Afrodita în brațe cu Cupidon, pîrîul ca un șarpe (simbol prin excelență sexual !) — iată o viziune mai degrabă de sfîrșit de petrecere într-un han oriental.

Cea mai puternică imagine a Venerei sacre o aflăm într-un scurt poem biografic : *Într-o sară, 820 septv., în 7, ce ne aflam în adunare cu iubita.* Un mic poem galant pe tema oscilației între două universuri :

„Cu ce să te-asămănez,
O, împodobită fire ?
Să-ți zic stea ce luminezi,
Ești mai mult, căci poți sîmțîre.
Să-ți zic înger ? covîrșești,
Căci, pe lîngă frumusățâ,
Ești tot nuri și, cînd grăiești,
Farmeci cu delicateță,
Iar zicîndu-ți Dumnezău,
M-apropii de-a ta ființă,
Pent-aceea mă-nchin eu
Ție cu-atîta credință."

O nehotărîre, bineînțeles, strategică, un dramatism prefăcut. Toate însușirile ce pot împodobi femeia sînt de preț. Idealizarea femeii, copleșirea ei cu laude intră în protocolul erotic al timpului. Conachi este cel mai perseverent dintre toți și, scriind mai mult, dă impresia că a epuizat toate formele de adorație amoroasă.

Dintre însușirile profane ale femeii, grația este cel mai des invocată. Adică *nurul.* C. Co-

nachi îi dedică un poem *(Ce este nurul)* din care voi cita primele și ultimele versuri :

„Ah, nurule, împărate a podoabelor firești,
Ființă necunoscută priceperii omenești,
Tu ce ții împărăția într-un cuprins de obraz
Și stăpînești lumea toată numai prin plac și prin haz
Cu duhul și cu sîmțîrea pururea într-aripat
Dai ființă la ființa în care ești răvărsat.
. . . . . .
Ah, nurule, împărate, ție numai mă închin,
Pentru tine slăvesc lumea, pentru tine eu suspin."

Termenul apare, de regulă, la plural : *nurii.* A avea *nuri,* a fi *nurlie* constituie totul pentru o femeie. Nurii atrag mai mult decît „fierul la magnit", zice infatigabilul Conachi (o adevărată uzină de comparații flatante !), dă graiului dulceață și „farmecă cu libov", *A fermeca cu libov:* iată o formulă memorabilă ! Nu este unica la Conachi. Cine nu recunoaște în „dulcea închipuire" *(Amoriul din prieteșug)* un sunet eminescian ? ! Sau în superbul vers din *Pe năsălie, 831, octm. 15* o altă celebră sintagmă eminesciană :

„Ah, te-ai dus, *dulce minune,* din zarea ochilor mei."

Poetul care descoperă, cu 40 de ani înaintea lui Eminescu, aceste formule lirice este preocupat de definiția feminității, socotind că forma ei ideală este aceea ce unește spiritul *(duhul)* cu grația. El oferă mai multe combinații, din nici una nu lipsesc însă *nurii :*

„Tu numai supt cer ești una,
Care ai luat cununa
De duh, de grai, de blîndețe,
De nuri și de frumusețe"...

sau :

...„duhul, nurii și vorba cea drăgălașă"...

sau :

„Avînd cu desăvîrșit
Darul cel mai iscusit
Nurii uniți cu sîmțîre"...

Femeia să fie, dar, nurlie, înaltă la fire, să aibă duh, vorba-i să fie mereu drăgălașă, simțirea puternică. Pentru ca frumusețea să fie desăvîrșită mai trebuie și *hazul*, pe care Conachi îl amintește mereu în reveriile lui erotice : „frumuseță, nur și haz". Nu-i place femeia „ciudoasă", cu umoarea schimbătoare. Într-un poem *(Ești nurlie, ești frumoasă)* ceartă, în stilul de mai tîrziu al lui Eminescu (stilul învinuirii tandre !), femeia capricioasă care omoară fără simțire călcînd peste firea dreaptă. Însă mustrarea devine un elogiu, supărarea se transformă într-o patetică declarație.

Conachi vorbește, înaintea lui Eminescu, și de cruzimea femeii îndrăgostite. Apelativul „crudo" apare într-un poem în care se moare și se învie de mai multe ori :

„Ție, numai, *crudo*-ți place să omori fără sfîrșit"... Este sugerată, aici și în alte versuri, o anumită insațietate în cruzime a femeii, o nepotolită poftă de masacru :

„Vrei, drăguță, vrei
Sufletul să-mi iei ?
Na-ți și ochii mei,
Altă ce mai vrei ?
Doar te-i sătura
De cruzîmea ta."

Însă măcelul este întreţinut în chip deliberat. Jeluitorul ibovnic se oferă cu voluptate crudului minotaur al iubirii. Semn că *cruzimea* femeii este o altă formă a graţiei sale. Exceptînd cîteva versuri amare, între care cele mai aspre sînt următoarele :

„Gîndeam c-am iubit un înger din ceri supt chip femeiesc,
Dar n-au fost decît femeie din iad supt chip îngeresc",

poezia lui Conachi se menţine într-o perpetuă laudă a femeii, transformată astfel într-un obiect de cult. Aşa şi este obiectul erotic conachian : obiect de închinăciune, obiect de adoraţie. Formula „ibovnică slăvită" spune totul.

Există în legătură cu această relaţie sentimentală şi un cod (protocol) al iubirii din care am citat pînă acum cîteva paragrafe. Nu trece, de pildă, neobservat faptul că bărbatul se plînge tot timpul şi că virtutea lui cea mai aleasă e să rabde în chinuri. Nu cunoaşte decît foarte rar exuberanţa, bucuria simţurilor. O singură formă de exuberanţă îi este accesibilă : aceea a durerii. Pentru ca toate acestea să fie posibile, trebuie ca femeia să fie puţin îndărătnică şi crudă, dar cu înţelepciune *(duh)* şi graţie *(nuri)*. Afectînd pasiunea lui Tristan, stihuitorul nu are în realitate gustul morţii, perspectiva neantului nu-l seduce. Moartea nu-i adevăratul său scop. El vrea mereu să moară, fiind sigur că la sfîrşitul poemului învia. Moartea este o metaforă utilă în mîinile lui, un instrument de şantaj ce îşi atinge totdeauna ţinta. Poezia din această epocă n-a descoperit încă secretul legăturii dintre iubire şi moarte. De-abia romanticii vor avea revelaţia acestei complicităţi. Văcăreştii, Co-

nachi celebrează femeia amenințînd-o din cînd în cînd cu perspectiva sfîrșitului, însă nici un moment ei nu simt voluptatea stingerii și nu cred cu adevărat în soluția neantului.

5. A crede însă că „ibovnica slăvită" este întruchiparea pură a amorului platonician este o exagerare. Platonismul pe care Petrarca l-a ilustrat în poezia erotică este o inspirație a sufletului, o atracție ce acționează dinafara noastră. Denis de Rougemont îl definește (în *L'amour et l'Occident*) ca „un rapt indéfini de la raison et du sens naturel [...] «délire divin», transport de l'âme, folie et suprême raison. Et l'amant est auprès de l'être aimé «comme dans le ciel», car l'amour est la voie qui monte par degrés d'extase vers l'origine unique de tout ce qui existe loin des corps et de la matière, loin de ce qui divise et distingue, au-delà du malheur d'être soi et d'être deux dans l'amour même".

Îndrăgostitul din versurile lui Conachi se găsește mereu „în ceruri", cunoaște o anumită formă de extaz, însă extazul lui are o sursă precisă și aceasta nu-i de origine divină. Nota de senzualitate, care este puternică în poezia acestor boieri petrecăreți, trage serios amorul spre formele lui terestre. Slăvita ibovnică nu-i cu totul străină de o anumită corporalitate. Am citat deja elanul sexual al jeluitorului îndrăgostit, *năvala* pe care o proiectează în drum spre casă. Mai sînt și alte semne ale ispitei trupului.

O poezie *(Asară, de-un vac trecut)* pare a fi scrisă după o altă *năvală* de origine profană :

„Ochi, guriță, piept și sîn,
Voi, la care eu mă-nchin,
Și tu rai ascuns pre tare,

Pomeniți necontenit
Cît zbucium și vînzolit
Ați răbdat cu luptă mare.

Cum sîmțăm că să bătea
Inima ei supt a mea
Cu răsuflări îndesîte,

Piept pe piept tot apăsînd,
Gură pe gură mușcînd
Țîțîșoare dezvălite."

Lirismul *corporal* este, aici, mai îndrăzneț. Conachi sugerează bucuria trupului înfierbîntat. El lasă deoparte, pentru o clipă, celebra lui pudoare și vorbește, încifrat e drept, despre un *rai ascuns*, despre *țîțîșoare dezvălite*, de furia gurilor împreunate, de *răsuflări îndesite* care duc gîndul mai departe de vers.

Conachi este cel care instaurează, cred, tirania *ochilor* în poezia română. Seducția începe totdeauna cu o privire. O privire ce corupe și înlănțuie. Efect dublu : subiectul și obiectul intră într-o relație de dependență. *Ochii*, dar, dintre părțile corpului sînt mai des invocați, slăviți. Ei varsă foc, robesc, ucid. E suficientă o privire și poarta infernului se deschide :

„căci mă perd cînd cat la tine
Și-mi ies cu totul din sîne,
Pentru că duh nu-mi rămîne.
Au nu știi, dulce lumină,

Ochii mei că ți-i să-nchină
Și că la a ta ivire,
Tulburați de-a lor răpire,
Ca oglinda drept soare
Clipind plină de-nfocare,
Cu gene înlăcrămate
Spui că inima să bate ?"

Ochii *spun* mai mult decît vorbele. Conachi sugerează existența unui limbaj al ochilor, a unui adevărat cod al privirii. Ei *citesc*, în ei poți *citi* repede intensitatea pasiunii sau diminuarea ei. Ochii constituie o carte deschisă, oglinda adevăratului sentiment. Gura poate minți, cuvintele pot trăda. Privirea este calea cunoașterii. Adevărul se relevează printr-o clipire a ochilor. În ochi, zice galantul Conachi, stau închise viața și moartea. Ochii constituie, pe scurt, o entitate care concentrează formele și intensitatea pasiunii. Numai ei pot decoda limbajul secret al sufletului și al corpului :

„Ei sînt pricinuitorii focului ce vezi aprins,
Ei și viața, ei și moartea și ființa mi-au cuprins.
De la dînșii, nu de la tine scăparea mea o aștept,
Ei pot numai să-mi dea viață cu o lacrămă pe piept."

Alegerea ochilor este, de aceea, un moment capital în iubire. Conachi îi dedică mai multe poeme, între care o alegorie cu titlul de mai înainte. Afrodita organizează un concurs de frumusețe a ochilor și însărcinează pe Amor să facă selecția. Amor trece în revistă candidații și numai după o singură „căutătură" decide asupra ochilor *muri* :

„Vii și plin de nuri
La căutături,

Cît de înfocați
Sînteți cînd cătați
La amurezați..."

Nu e mai puțin adevărat că același elogiu aduce poetul *ochilor verzi*. În acest veritabil război al ochilor, *verzii* par a deține puterea cea mai mare de seducție :

„Ce putere, Doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi,
Ah, la dînși cînd cat, mă farmăc și de plăcere mă perzi.
N-au mijloc de măsurare, ci de gene-mpovărați
Și la milă și la chinuri sînt porniți și înfocați.
. . . . . .
Dar, vai mia, vro nădejde pute-mă-va bucura,
C-oi dobîndi fericirea de-a-i slăvi ș-a-i săruta ?"

Interogația de la sfîrșitul poemului este, se înțelege, pur tactică. Rațiunea poetului erotic este să nu triumfe. Cîntecul s-ar opri de îndată ce obstacolul ar cădea. Poezia iese dintr-o strategie a răspunsurilor amînate. Puterea ochilor (tema poemului citat) stă în misterul lor niciodată dezvăluit pînă la capăt. Conachi concentrează, aici, toate temele lui și, cu un minim efort, putem descifra în aceste versuri principalele *figuri* ale sensibilității lui lirice. Iat-o, de pildă, pe aceea a *maniheismului* iubirii : trecerea de la rece la cald, de la *rîs* la *posomorală*, de la viață la moarte. Această teribilă dualitate se reconciliază într-o stare indeterminată din care romanticii vor face un concept fundamental :

„acea dulce simțire de-a iubi și-a pătimi".

Conachi crede că spațiul acestei întîlniri este privirea sau, mă rog, privirea este aceea care

comunică *dulcea simţire*. Forţa ochilor e uriaşă. Conachi vorbeşte de un rapt în serie („ochii tăi ce m-au răpit"), de o veritabilă capacitate de a electriza sau de a *înlemni* corpul :

„Doi ochi porţi
Ce fac morţi
Ca nişte gelaţi
Şi aruncă
Tot în munci
Pre amorezaţi..."

Ioan Cantacuzino *(Cîntec grădinăresc)* vorbeşte şi el de „doi ochişori" care : „...omoară şi învie", Văcăreştii, Pann, preromanticii, toţi sînt adoratori fanatici ai ochilor. Grigore Alexandrescu rezumă acest cult al privirii în poezia română :

„O singură privire viaţa vesteşte
Cu lanţuri de amor"...

După *ochi*, în scara de valori a lui Conachi vine *sînul* sub forma, uneori, mai îndrăzneaţă a *ţîţişoarei*. Complexitatea simbolică a ochiului s-a putut constata. Vocaţia sînului e să „înghie" :

„Spre sînul cel de albeţe,
Atunci patima mă-nghie"...

Ochiul provoacă pasiunea, *sînul* naşte delirul erotic. „Sînuri cu mici ţîţă" *(Cine-i Amoriul ?)*, „ţîţişoara dezvelită" cutremură, smintesc simţurile. Farmecul lor (unul dintre...) vine din *albeţea* lor. Din sîn izvorăsc *nurii*, *blîndeţea* şi *dulceaţa*, trei din componentele pasiunii erotice. *Aerul ce aburește / Dintr-un sîn...* zice în chip tulburător poetul. Mai departe, Conachi, totuşi,

nu merge. Veşmintele retoricii sale poetice acoperă bine restul corpului. Restul se dezvăluie în iatac, dar poezia n-are acces acolo. Senzualitatea rămîne în anticamera iatacului.

Conachi jură, uneori, şi pe *obrazul* femeii. Căutîndu-i un corespondent cosmic, îi află numaidecît cerul cu stelele :

„La obrazul ce firește
Cer cu stele-nchipuiește..."

Acest paralelism facil merge departe : dacă obrazul este un succedaneu al cerului, ochii nu pot fi decît *luceferi* şi anume luceferi săgetători *(Nume)*.

În poeme este vorba la tot pasul şi de *inimă* : spaţiul interior al pasiunii. Este motorul emoţiei şi seismograful emoţiei : ritmurile ei exprimă ritmurile pasiunii. Roland Barthes o numeşte organul dorinţei („Ce mot vaut pour toutes sortes de mouvements et de désirs, mais ce qui est constant, c'est que le coeur se constitue en objet de don — soit méconnu, soit rejeté *). Inima lui Conachi este cît se poate de darnică. *Inimioara* femeii este însă mai reţinută. *Nu se-ndupleca uşor...* „Di pi inima [lui]", totul ar merge repede şi bine, dar „di pi inima [ei]", nu :

„Numai inimioara ta
Nu să poate-ndupleca
Să mă mîngîie măcar
După atîta oftat
Cu care te-am supărat,
Fără să cunosc vrun har."

* *Fragments d'un discours amoureux*, p. 63.

O particularitate a lui Conachi este că nu cunoaşte conflictul dintre *inimă* şi *raţiune*. Sau nu în acele forme dramatice pe care le exprimă literatura occidentală. Conachi nu vede prăpastia dintre datorie şi sentiment. Datoria lui este sentimentul, necazul lui vine din altă parte: în orice caz nu dinspre partea moralei. Inima găseşte totdeauna justificarea necesară, şi însuşirea ei cea dintîi este *răbdarea*. Aşteaptă, plînge, suspină, dar nu fuge niciodată. Şi răbdarea este, de obicei, răsplătită.

Poezia română nu mai cunoaşte un caz asemănător de tenacitate. Dublu record : în durată (Conachi nu încetează să scrie versuri erotice nici la bătrîneţe) şi în intensitate : pasiunea trăieşte într-o perpetuă stare de delir. Curios, inima nu explodează niciodată. S-a obişnuit cu acest puls infernal. Menirea ei este să trăiască pe culmile durerii, aşteptînd *milostivirea*.

Anton Pann antrenează, într-un *irmos*, toate părţile trupului în aventura sentimentală : ochii, limba, pieptul, buzele, mîinile, chiar şi picioarele. Vine la urmă şi *sufletul* care se predă. Părţile corpului sînt mesagerii şi instrumentele posesiunii în dragoste :

„Pieptule ce pînă azi
Nu ştiuşi decît să arzi,
Aflînd acum unde mergi,
Bate în ceasuri întregi.
Mîinilor, nu vă-nlemniţi,
Ci vă daţi să pipăiţi
Şi să strîngeţi binişor
Acel minunat trupşor.
Picioarelor, alergaţi,
Săraci, nu mai trepădaţi,
Duceţi-vă să-ntîlnesc
Stăpîna care-mi slăvesc."

Cum voi arăta mai tîrziu, pentru Anton Pann *ibovnica* nu-i o imagine abstractă. Vorbeşte şi el de „nur osebit", de „rumeneţea" care este semnul ştiut al sensibilităţii, însă criteriile lui de valorificare nu rămîn pe acest plan. Femeia care provoacă pasiunea erotică este „nostimă" la mers, are „cătare" bună, glas „mieros", este delicată, are un *ce*, adică, determinabil. Pann dă realului ce este al realului. Idealitatea îndelungată îl oboseşte.

6. *Chin, foc, mîhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgînd pîrău* şi încă o dată, de zece, de o sută de ori *foc hrănit cu plîns, suspin, vaet...* iată termenii ce se repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc *iubirea ca pasiune*, mai precis : o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiţia de existenţă şi fericire a îndrăgostitului. Toţi interpreţii lui Conachi vorbesc de puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte : puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură. Faptul este de ordinul evidenţei. Însă cine trăieşte mult timp în impostură are toate şansele să fie luat drept ceea ce vrea să fie. În cazul lui Conachi : un om atins de o maladie incurabilă, un suflet chinuit care, culmea !, se simte bine în chinul lui.

O posibilitate de lectură este de a lua în serios această complicată prefăcătorie şi de a vedea, din interior, mecanismul ei liric. Altfel zis : *figurile erosului bolnav*. O primă observaţie pe care o putem face este că suferinţa a fost de totdeauna scutierul iubirii. Numai dragostea nefericită are istorie (Rougemont). Iubirea fericită se mistuie fără a lăsa mari urme. Poezia începe de-abia de la un anumit grad de insatisfacţie în

dragoste, iar forma ei pasională *(iubirea* ca *pasiune)* are, ne asigură toţi filozofii, culoarea şi gustul tragediei.

Prima figură a iubirii conachiene este aceea de natură *tristaniană* pe care Rougemont o numeşte „reciproc nenorocită", iar Roland Barthes *hipnoza abisului.* Reproduc definiţia dată de ultimul : „S'abîmer. Bouffée d'annéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement". Suflul neantului este la Conachi mai potolit. El simte mai ales *dulceaţa abisului* şi expresia ei este ceea ce poetul numeşte, într-un chip fericit, „un potop de tînguire". Formulă oximoronică pentru că *potopul* presupune o dizlocare violentă, o agresiune fără margini, în timp ce *tînguirea* implică o oboseală, o ritmicitate potolită, o împăcare, în fine, cu ordinea dezastrului. Asta şi vrea să sugereze Conachi : resemnarea în delirul (potopul) nenorocirii, plăcerea de a trăi pe buza prăpastiei.

Toate versurile sînt jeluitoare, toate vorbesc de un „aht", de un chin cotropitor, încît imaginea finală este aceea a unei existenţe copleşite de o mare pasiune. O pasiune devastatoare care atinge toate compartimentele şi funcţiile fiinţei : fiziologice, psihice, spirituale. Să vedem întîi dezastrul global. O senzaţie, întîi, de cădere, de „clătire" a sufletului, de *zmintire,* apoi, a lucrurilor :

„Toate-au lipsît de la mine, de toate petrec departe,
Toate curg spre osîndirea ticăloasăi mele soarte.
Alerg, mă duc şi vin iarăşi, cufundat întru uimire,
Căci cu nimică nu să-mpacă sufletul de pătimire.
Abia zorile răvarsă şi doresc de asfinţîre,
Pentru că în toată vremea sufletul mi-i în clătire."

De la clătirea sufletului, Conachi ajunge la *trecerea* lumii spre neant :

„Lumea stă pe o schimbare, toate trec și mor și cher..."

„La originea acestei prăbușiri universale se află o iubire neîmpărtășită. Ea zdruncină temeliile lumii și precipită omul spre un „noian de cufundare, de mormînt întunecat...".

Cele trei lungi poeme discursive : *Jaloba mea, Scrisoarea către Zulnia* și *Amoriul din prieteșug,* la care am putea adăuga și un alt poem dinafara temei erotice *(Moartea părintelui dumisale Vornicului Costachi Conachi la 1803, Mart în 7),* pun în chip mai direct în fața omului, ființă slabă, perspectiva dispariției. *Jaloba mea* începe cu un vers ce nu lasă nici o speranță :

„Lume, astăzi să desparte de tine un muritor"...

iar *Scrisoarea* se deschide spre un orizont și mai întunecat :

„Din toți muritorii lumii cel mai în nenorocire
Și dintre toți pătimașii cel mai mult în osîndire
Este omul care-ți scrie [...]
. . . . . .
Amar mie, în ce valuri norocul mă aruncară,
Nu știu, mai trăiesc pe lume sau din lume sînt afară!
Și de sînt și de am viață, dar lumea ce-mi folosește
Cînd a ochilor mei lume din vedere îmi lipsăște !
Soarele, ce eu cu plînsul îl întîmpin cînd răsare,
Și luna ce mă găsăște în suspin și în oftare,
Pentru mine nu colindă decît în cerc de durere.
. . . . . .
Pămîntul tot în cutremur și stihiile-n perzare
Sămăna înspăimîntate de atîtea pătimiri...".

De aici pînă la ideea că există o conjurație a „rălelor" din univers și că omul îndrăgostit a devenit, prin chiar intensitatea pasiunii lui, o jucărie în mîinile sorții nu este o cale prea lungă. Conachi ridică *jalea* pe fundamentul unei filozofii a predestinării, proprie lumii medievale. Un sentiment stăruitor de zădărnicie și de nimicnicie a omului întovărășește această idee. O zădărnicie ce ascunde, totuși, un imens orgoliu: orgoliul de a crede că suferința (pasiunea) omului poate pune în mișcare universul ; că iubirea poate stăpîni lumea. Lîngă senzația de *clătire* a sufletului, de *cufundare* în neant există, și la Conachi, un sentiment stăruitor de plăcere, de tandrețe. Căderea este *dulce* pentru că ea este o probă de dragoste. Cufundarea este întăritoare pentru că ea ilustrează existența unei pasiuni incontrolabile. *Figura catastrofei* se transformă, astfel, printr-o abilă răsturnare de perspectivă, într-o figură a erosului acaparator, totalizant : o *figură a paroxismului pasiunii erotice.*

7. A doua figură a erosului curtenitor de tip Conachi, Văcărescu (Ienăchiță, Alecu) este aceea a *vasalității (domnei, donnoi, cortezia* din poezia trubadurească). Rougemont o pune în legătură cu erezia Catharilor și dogma „Bisericii Amorului" *(L'Amour et l'Occident),* descoperind astfel în *amorul—pasiune* o sursă religioasă. Barthes crede că mecanica *vasalității* (obiectul iubit aservește total subiectul îndrăgostit) se bazează pe un sentiment puternic de futilitate. Dependența nu este o slăbiciune, nu e ridicolă pentru un îndrăgostit, ci un semn de forță : cu cît dependența, aservirea, este mai mare, cu atît pasiunea își afirmă forța și identitatea.

În limbajul lui Conachi, Momuleanu şi în limbajul general al poeziei erotice din secolul trecut, această dependenţă voluntară se cheamă *robire*. Este cea mai răspîndită şi cea mai puternică dintre figurile iubirii. Oriunde am deschide cărţile, dăm peste voinţa, am zice scelerată de n-am cunoaşte bine resorturile ei, de sclavie. Relaţia dintre subiectul amoros şi obiectul erotic este aproape în exclusivitate relaţia dintre *slugă* şi *stăpînă* (cu varianta *tiran*). A deveni rob, a căpăta statutul de *vasal sentimental* este cea dintîi şi cea mai nerăbdătoare dorinţă a îndrăgostitului :

„Stăpîna mea, încetează
A unui rob chinuire...
. . . . . .
Robeşte cu biruinţă
A sîmţîrilor fiinţă...
. . . . . .
Stăpîna mea, priimeşte
Darul care îţi jărtfeşte
O slugă ce te slăveşte...".

A dedica fiinţei iubite viaţa este o dovadă minimă de devotament. Pasiunea începe astfel cu o probă de vasalitate. Conachi îşi pune cu încîntare viaţa *amanet* şi promite o *robie* necondiţionată pînă la moarte. Marioara, stăpîna, primeşte semnele de supunere desăvîrşită şi durabilitate în amor :

„Mă duc, stăpînă, de-acum şi nu ştiu de-oi mai veni.
Ah, ascultă, să-ţi grăiesc, pînă n-apuc a muri.
Răbdare îţi zic să faci şi răbdînd să nu urăşti
Inima care ţi-am dat numai tu s-o stăpîneşti.
Ori în ce stare voi fi, să ştii că m-or îngropa
Amanet cu viaţa mea numai la dragostea ta.
Rob desăvîrşit al tău fiind dat prin giurămînt,
A mă preface nu-i chip pînă ce-oi intra-n pămînt."

8. *Robia* aduce numaidecît în minte ideea de tortură. Vasalul sentimental are multe îndatoriri şi puţine drepturi. Conachi, modest pînă la umilinţă, reclamă stăruitor dreptul de a se boci. A se tîngui este libertatea lui. În rest numai chinuri. Poemele sugerează existenţa unui teribil mecanism de tortură, comparabil cu acela ce poate fi văzut în frescele despre judecata de apoi din pridvorul bisericilor ortodoxe. Diavolii care pîrjolesc sufletele şi veghează cazanele de smoală sînt, aici, diavolii simţirii. Focul este elementul primordial în acest cadru torţionar. Tot ceea ce se petrece se petrece în inima focului. Un foc ce se hrăneşte cu plînsşi se „întartă" cu suspine *(Nume)*. Un foc, în fine, nestins, indiferent de starea, umoarea subiectului înamorat. În petrecere sau în suferinţă (cel mai adesea : în *petrecerea suferinţei)*, el este ars de un foc interior puternic, intră sau iese dintr-un mare incendiu. A trăi în foc este o condiţie elementară de existenţă.

Unii poeţi promit să nu părăsească focul nici după trecerea lor în moarte. Mai prudent, Conachi se limitează la spaţiul vieţii. Alianţa lui cu focul merge pînă la mormînt. *După* nu se ştie... Este aproape inutil să dau exemple. Focul este un simbol generalizat. Intră în toate *asemăluirile* din poemele sale. De la *ah* („ah de pară") pînă la *ochi*, toate noţiunile abstracte şi toate obiectele au putere de combustie. Sufletul însuşi este un motor cu combustie internă :

„Acest foc de dinadins
În suflet tu mi-ai aprins
Nu să va mai potoli
De-acum pînă ce-oi muri"...

Substanța cea mai inflamabilă este *privirea*. Ochii dintre părțile trupului au puterea cea mai mare de a produce incendiul iubirii. E suficient ca ei să se îndrepte spre un obiect și obiectul să fie cuprins de flăcări. Aceștia sînt *ochii emițători* și sînt aproape în exclusivitate de gen feminin. Ochii bărbatului sînt cu precădere *receptori*. Conachi nu răstoarnă niciodată acest raport, nu întoarce sensul emisiunii și receptării. Femeia (obiectul) emite laserul, bărbatul (subiectul, marea victimă) deține substanța explozivă :

„Căci numai la ochii tăi
Au fost scris ochilor mei
A se închina curînd
De vreme ce foc aprind",

scrie poetul uneia dintre ibovnicele lui, Elenca.

Deși toate părțile trupului sînt cuprinse de foc, locul de preferință al focului este, totuși, *pieptul*. Aici e vatra lui :

„Doamne, giudecător drept,
Vezi ce foc îmi arde-n pept...".

Dacă ochii femeii provoacă focul, ochii bărbatului îndrăgostit îl întreține. Pînă la autodistrugere, căci a arde fără preget este la poeții din epoca de început cea mai clară formă de mazochism sentimental :

„Și inima de oftat
Arzînd s-au încenușat.
Lumina sîmpt că s-au stîns
Din doi ochi ce ard în plîns."

Conachi face o frumoasă figură de stil : inima *s-au încenușat*. Ea se bazează, totuși, pe un ne-

adevăr. Focul nu se stinge la el niciodată, inima continuă, în decepție și în bucurie, să ardă. Din scrum se naște o inimă nouă gata s-o ia de la început, să întrețină, ca vestalele, focul sacru.

Sînt și alte forme de tortură erotică în afara *arderii, pîrjolirii* eterne. Poeții noștri au o fantezie inepuizabilă la acest capitol. Unele chinuri sînt abstracte, începînd cu *chinul* însuși, invocat în toate împrejurările. O formă de manifestare a lui este *suspinul*. Există o întreagă *mitologie a suspinului* la Conachi. A suspina este la el totuna cu a respira. Viața e un lung suspin, toate evenimentele importante ale erosului sînt anticipate sau urmate de un mare, adînc suspin. Cînd se deșteaptă la miezul nopții să-și tînguiască nenorocirile, tînguirea începe „cu lacrămi și cu suspin". Poetul se gîndește să facă ibovnicei un *poclon* și-i dăruiește un stih „făcut din suspin". Avînd insomnii atroce din cauza dragostei, Conachi își petrece noaptea plîngînd și suspinînd :

„Amar mie, că nu trece noaptea asta de durere,
Plîng, oftez, suspin, mă vaiet, lumina nu-i la vedere".

Lîngă suspin, se află, tovarăș nedespărțit, *oftatul*. Cine suspină ușor oftează tot atît de ușor. Și plînge repede. *Plîns, vaiet, oftat, suspin* sînt semne ale aceleiași suferințe. Semne și trepte. N-am putea spune care este ordinea lor. Poetul le schimbă, într-un loc începe cu *oftatul*, în altul trece direct la *plîns*. În orice caz, starea de *oftare* este specifică așteptării, privegherii. Este simptomul suferinței cronice. Ritmul durerii

suportabile. *Plînsul* este o eliberare după un moment de paroxism, *oftatul* reprezintă o împăcare cu soarta. O împăcare și o acumulare pînă la o nouă criză. Așadar : „Să petrec tot cu oftări" *(Peirea)* e o petrecere de lungă durată și ea se bizuie pe virtutea răbdării. *Vaietul, plînsul* reprezintă un moment de derută interioară. Temeliile ființei se clatină și atunci ochii varsă *pîraie de lacrămi,* gura scoate țipete lungi și înalte. Cînd și aceste supape nu mai funcționează, îndrăgostitul *leșină*. Leșinul este o moarte provizorie, o ieșire, pe termen scurt, din spațiul suferinței. O anticipare a adevăratei, ireversibilei dispariții. *Leșinul* intervine în clipe de *depresiune* și în clipe de *extaz,* în *prezența* sau în *absența* obiectului erotic. Formula Văcărescului (Alecu) :

„Cînd nu te văz am chinuri
Iar cînd te văz leșinuri",

este generală în poezia erotică a timpului și indică o suspectă complicitate în durere. Conachi cumulează într-un poem *(În lipsa ei)* toate formele chinului (focul, plînsul, ieșirea din „sîmțire", tremurul, simularea morții), între ele *leșinul :*

„Cît mi-i de urît cînd sînt fără tine,
Toate pre pămînt moarte-s pentru mine.
Orișiunde-oi fi, dacă nu ești față,
Parcă-s pe-un pustiu, afară din viață.
Vai de min' atunci cînd nu vii îndată,
Pe urmă-ți mă iau și plîng ziua toată.
Și de-o perd din ochi, leșin sîmt că-mi vine,
De-o găsesc, înviu ș-alerg după tine.

Sîmtu-te că vii, tremur peste fire,
De te văz, mă perd şi-mi ies din sîmţire.
Guriţa deşchizi, ceriul să deschide,
De mînă mă iai, foc sîmt că m-aprinde.
În braţă-ţi mă ţîi, fulgeră văzduhul,
La sînu-ţi mă strîngi, caz şi îmi dau duhul."

Este, poate, poezia în care se concentrează toate forţele infernului amoros, poezia, în fine, în care universul dinăuntru şi universul dinafară comunică sub puterea unei energii extraordinare. O energie de natură erotică, un univers totalmente erotizat : pămîntul se pustieşte, cerul se deschide cînd vorbeşte ibovnica, văzduhul ce fulgeră cînd „în braţă-ţi mă ţîi"...

În poemul citat este indicată, ca simptom al bolii de origine erotică, *pierderea simţurilor.* În alt loc *(Omule, slabă fiinţă)* suferinţa ia o formă mai concretă : inima „se despică", în *Scrisoare către Zulnia,* aceeaşi inimă se sfarmă „de săgeţi şi de cuţîte". Conachi înregistrează şi *ameţeala* („dar ce-i ameţeala asta de care mă văz cuprins ?"), *junghierea* inimii şi, din nou, *despicarea* inimii, *risipirea* trupului :

„Despice-să inimioara în bucăţi ca de cuţît.
Răsîpească-să tot trupul şi să facă praf în vînt."

Un sindrom teribil este catalepsia, *înlemnirea* trupului. Conachi trece şi prin această încercare:

„Trupule, de acu-nlemneşte"...

după care cunoaşte senzaţia insuportabilă de *surpare* a corpului, de întrerupere a funcţiilor

vitale. O paralizie progresivă cuprinde pe omul înamorat :

„Ochii ș-au perdut vederea,
Gura s-o-nchis spre tăcerea,
Obrajii în veștejire,
Mîinile în neclintire,
Pieptul întru nemișcare,
Sufletul în nesuflare,
Spun că pentru despărțîre
Moare omul cu simțîre."

N. Dimanchi, amicul lui Conachi, vede și el „semne încumplite" în te miri ce. Trecerea unui fluture îi vestește moartea. Pierzîndu-și amorul, nu-și află fericirea decît în chinurile morții :

„Și o am o fericire
A muri în chinuire."

Un autor care semnează C. G., inclus în *Spitalul Amorului*, devine afazic, paralizează la vederea femeii iubite :

„Cînd sînt lîngă tine eu încremenesc
Gura mi-e-ncleștată, nu poci să-ți vorbesc,
Să-ți descriu simțirea-mi, ce mult te iubesc,
Și pentru tine greu mă chinuiesc...
Petrec în durere, viața-mi amărăsc
Care fără tine mi-o nefericesc.
Nu-s stăpîn pe mine, este-nvederat,
Sfîșiat de chinuri, mă simț desperat" *.

Un altul înnebunește și fuge în pustie :

„Aoleo ! Vai ! Ce-o să fie !
Parcă-mi vine nebunie
Să dau fuga prin cîmpie
Și să mă duc prin pustie..."

* Cf. Roxana Sorescu, loc. cit.

Unui *june cuprins de dor* mintea îi fuge nu se știe unde și arde în foc viu. Altcineva preconizează sinuciderea :

„Ore fatale ce mă opriți
De-a bea paharul ce-atît doresc ?"

Anton Pann prezintă în *Cîntece de lume* un repertoriu mai colorat de chinuri și jertfe : afazia, smintirea („vorba, mintea ce-am avut, / Cu totul o am pierdut"), uimirea (adică rătăcirea cugetului), insomnia, coșmarul, o *prăpădire,* pe scurt, generală : „trăiesc moarte vie". Se va vedea cît de schimbătoare este, totuși, umoarea poetului. Cel care anunță, aici, că nu mai are vorbe pentru a obține îndurarea femeii („Nu mai am cu ce cuvinte spre-ndurare să te-aduc"), promițînd chiar moartea voluntară („poruncește, că să poate / pentru tine să și mor"), Pann jălalnicul, așadar, va deveni curînd un neîmpăcat critic al femeii demonice. *Nevasta rea* este obsesia lui, apropiindu-se în această privință de Creangă.

Și romanticii sugerează seismele de ordin fiziologic pe care le provoacă amorul. Costache Negri vorbește despre *turbarea* omului *înciudat,* contrariat în iubire :

„Căci eu zac afară-n poartă
În durerea cea mai mare
Și-n blăstemuri de turbare"...

Mai liric, de o senzualitate mai rafinată, Bolintineanu sugerează, pe lîngă celelalte semne,

un *fior nenumit*, manifestat prin schimbarea rapidă a temperaturii corpului :

„Cînd ochiul meu o vede arzînd de frăgezime,
Din creştet pînă-n talpe mă prinde un fior
Ce m-arde şi mă-ngheaţă, m-apasă cu cruzime,
Şi gura-mi se închide şi capu-mi pare mor."

9. Sînt şi chinuri mai subtile în această semiologie a amorului. De pildă solitudinea. Conachi o trece în rîndul *tiranilor* care îl asupresc grozav. Sentimentul mai general este că iubirea introduce bărbatul într-o închisoare teribilă :

„Singurătatea, tu eşti
Tiranul carele arzi
Inimile omeneşti
Cu urît şi cu năcaz.
Tu pre mine mă omori,
În vreme ce încă-s viu..."

În chiar versurile citate mai este indicat un mărunt demon : *urîtul*. În vecinătatea lui stă *mîhnăciunea* (melancolia, numită într-un loc *milanhonie*). Amorul produce *mîhnăciune mare*. Din aceeaşi sferă de nenorociri indeterminate face parte *năcazul*, citat de mai multe ori pînă acum. Iată-l acum într-o formă paroxistică : *năcaz mare*.

„Năcazul meu este mare
Este rău, este cumplit
Şi să-l vindec nu am stare..."

O categorie specială în patologia erosului formează *jalea* şi *dorul*. Jalea este generală. Originea ei, ca şi aceea a dorului, e necunoscută :

„Şi făr-a şti pricina jale şi dor m-au lovit...".

Statutul celei dintîi stări este dublu : jalea ca maladie a sufletului şi jalea ca expresie a unui sentiment (sub forma de *jeluire).* Conachi uzează (şi abuzează) de amîndouă. *Dorul* se manifestă mai rar. Nu e, în orice caz, un termen frecvent în vocabularul lui Conachi. Poetul e un temperament prea senzual şi o conştiinţă prea posesivă pentru a sta mult în teritoriul vag, imaterial al *dorului.*

Să mai citäm cîteva forme de tortură amoroasă : *mustrarea* („ah, vai de mine, mustrările au sosit"), *căiala, dojana, stînjănirea,* toate din sferă morală. Împreună cu celelalte, din cîmpul fiziologiei, ele produc acea stare de oboseală iritată, plîngăcioasă de care suferă, în mod cert, Conachi. Este o formă de *astenie amoroasă* ce se manifestă printr-o insomnie rebelă, sentiment permanent de neodihnă *(priveghere)* a trupului şi a sufletului :

„Zori răsar şi eu tot treaz
Ah, nici somn nu-i la năcaz!"

sau :

„Ce noapte îndelungată de plîns, de gînd, de oftat,
Deplin vreme unei vieţă pîn'la moarte-am colindat
Ş-încă zorile de ziuă mai au mult a zăbovi.
Ah, apuca-m-or cu viaţă, ori mai degrab-oi muri ?
Ce noian de cufundare, ce mormînt întunecat
Este noaptea privegherii pentr-un suflet întristat.
Toate rălele trecute să întorc şi vin la loc,
Sporesc cele viitoare, arz şi mă frig ca pe foc.
Amar mie, că nu trece noaptea asta de durere,
Plîng oftez, suspin, mă vaiet, lumina nu-i la vedere."

Conachi este primul nostru poet astenic.

Romanticii vor da o mai mare identitate lirică acestor nuanțe ale suferinței erotice. Melancolia, sentimentul solitudinii, angoasa sînt simptome curente în poezia lor. N-a dispărut nici plăcerea chinului erotic. Sihleanu spune într-un vers : „iubesc a mele chinuri și voi a suferi". Și tot el :

„Iubirea pentru mine e numai o durere,
Un șir de suferințe, un lanț de pătimiri..."

însă, atingînd această clapă, simțim numaidecît sunetul eminescian.

10. Gîndul pătimirii în dragoste nu ocolește ideea de *jertfă*. Jertfa este moartea benevolă. Pînă a ajunge la această soluție limită, jeluitorul cere *milă, milostivire*. Poemele sînt, pur și simplu, terorizate de acest sentiment creștinesc transpus în spațiul eroticii. *Robirea* cere îndurare, înțelegere, în fine, *milă, milostivire*, și mila, milostivirea nu vin. Cînd patima îl „înghie", poetul înamorat cere numaidecît milostivire :

„Să caut fără clipire
Și să cei milostivire"...

Catinca, strigă el în altă parte, „fii milostivă", însă Catinca nu este. Îndrăgostitul oferă, ca jertfă, o „vecinică plecăciune", însă cruda femeie rămîne de piatră. Îi oferă, atunci, moartea ca semn de iubire și slavă :

„Primești a mea moarte ?"...

Cînd, în fine, Catinca se arată milostivă, cerurile se deschid, universul strălucește :

„Puteri cerești, îngeri, soare
. . . . . .
Ce-arătați ca strălucire..."

De la Casandra așteaptă cu răbdare aceeași decizie de milostivire *(Nume)*. Altei femei, nenumite, îi recomandă :

„...ori te schimbă în fire
Ori fii cu milostivire...".

Însă de regulă femeia arată neîndurare, plecăciunile rămîn fără ecou și, forțînd nota, îndrăgostitul flutură steagul negru al morții :

„Moarte, moarte, ce nu vii,
Să mă iei dintre cei vii
Și în mormînt să m-arunci,
Ca să scap de-atîtea munci ?
Vino, vino, de mă ia,
Căci tu ești scăparea mea."

Aici și în alte versuri promisiunea de a pune capăt zilelor intră în strategia seducției. Sentimentul morții capătă substanță acolo unde strategia încetează și în fața îndrăgostitului se deschide cu adevărat perspectiva dispariției. Iată un poem *(Două inimi ce se despart)* ce stă ambiguu la frontiera dintre simulare și senzația reală de stingere. Conachi se grăbește să îmbrățișeze o idee mare, răspîndită în poezia erotică a evului mediu : unirea eternă în moarte. Este mitul tristanian al pasiunii care află plenitudine

și liniște în transcendent. Nu-ți vine să crezi că ipocritul boier moldav împinge *libovul* lui spre o asemenea metafizică :

„Amar nouă, ce durere ne arde și ne topește,
Noi murim, și lumea toată nimic nu ne folosește !
Nu-i scapare, căci nădejdea de la noi este departe,
S-o-nchegat lumina vieții cu apusul cel de moarte.
Scapare zicem, dar unde-i, cînd și viața ne omoară,
Două inimi ce-s unite cînd să despart vor să moară.
Ah, să murim, căci prin moarte vom veni iar la unire
Moartea pentru noi îi viață, dacă n-are despărțire."

Conachi se instalează în pătimire și trăiește numai cu sentimentul morții în față atunci cînd ibovnica slăvită dispare. Jocul de-a moartea s-a terminat. Rămîne numai senzația de zădărnicie a lumii și dorința de cufundare în întuneric. Tonul devine deodată sincer, mașinăria retoricii amoroase nu se mai vede :

„Pătimire, tu ești numai hrana sufletului meu,
Cu durerea și năcazul de-acum a petrece vreu.
Nădejdea și bucuria ce m-au putut folosî
Decît scîrbă mai amară curînd a-mi agonisî !
Mă lepăd de toate-a lumii, mă cernesc, mă întristez
Mă cufund în întuneric, lumină să nu mai văz.
Ochii facă-să izvoară și curgă de-acum mereu,
Pîn' ce-or face iaz de lacrămi nenorocit pieptul meu
Sufletul supt sîn să bate ca la ceasul din sfîrșit."

Vine curînd și resemnarea superioară. Iubirea răscumpără totul, în neființă poetul duce bucuria unei mari pasiuni :

„Eu ș-atunci în neființă zic că oi fi norocit,
Că le trag, le sufăr toate pentru ceea ce-am iubit...".

În același stil este compusă și *Scrisoarea către Zulnia*, poem complex și profund. Este istoria unei pasiuni scrisă de un Tristan care-a pierdut pe Isolda lui. Regele Marc este un tiran implacabil („aruncată de un tiran... în vron loc cu depărtare"). Acela care vămuiește sufletele ? Iscusința lui Conachi e să țină poemul într-un timp nedeterminat : *un prezent al pasiunii*. În el intră toate nuanțele temporare. Faptele s-au petrecut, se petrec încă, *ibovnica slăvită* se află nu se știe unde, dar nu despre ea este propriu-zis vorba, ci despre iubirea celui care o jelește. Obiectul erotic continuă astfel să aibă o prezență terorizantă : e cauza unui veritabil sentiment al catastrofei. Barthes l-a introdus printre figurile obișnuite ale erosului : o criză violentă în cursul căreia subiectul descoperă că se află într-un impas total ; de aici un sentiment de panică, de distrugere a ființei... (*Fragments...*).

Conachi trece prin această stare de asfixie în durere. Deosebirea față de figura clasică a catastrofei sentimentale e că poetul român trăiește permanent într-o stare de criză violentă, se află mereu la capătul puterilor. Tot Barthes definește admirabil acest regim al îndrăgostitului : acela al unei „răbdări a nerăbdării" : a hrăni o nenorocire ce nu se uzează niciodată, a constata *insuportabilul* și, prin chiar această descoperire, a instala în *eu* (eul omului îndrăgostit) „teatrul marțial al Deciziei, Acțiunii, al Ieșirii"...

Decizia lui Conachi este de a nu lua nici o decizie. *Acțiunea* lui este de a se lamenta. *Ieșirea* este de a nu ieși din acest lung, insuportabil „pustiu de jale"... Există, adevărat, o soluție :

moartea, însă moartea nu vine. Salvarea e a trăi în acest *insuportabil* care durează, a trăi exaltînd neputința de a trăi :

„Amar mie, în ce valuri norocul mă aruncară,
Nu știu, mai trăiesc pe lume sau din lume sînt afară!
Și de sînt și de am viață, dar lumea ce-mi folosăște
Cînd a ochilor mei lume din vedere îmi lipsăște !"

Barthes indică două tipuri de raționament erotic : 1) *Sentimentul rezonabil* : „totul se aranjează dar nimic nu durează" și 2) *sentimentul amoros* : „nimic nu se aranjează și totuși aceasta durează". Om, în alte privințe, cu scaun la cap, Conachi nu iese, cînd e vorba de pasiunea lui fundamentală, din cel de al doilea tip de raționament. Sau, mai exact : rațiunea lui nu funcționează decît ca să recunoască valabilitatea faimoasei *rațiuni a sentimentului*. Aceasta din urmă îl îndreptățește să dispere la infinit și, se va vedea de îndată, să *petreacă* în disperarea lui, să scoată din durere un *ce de mulțumire...*

Cînd Zulnia dispare, indubitabil și ireversibil *(Pe năsălie, 831, Octm. 15)*, Conachi nu schimbă prea mult această retorică a disperării. Vorbește, evident, tot despre sine și aproape în aceiași termeni. Mai laudă o dată *frumusețea, nurul* și *hazul* Zmărăgdiței (numele adevărat al „legiuitei iubiri") și scrie acel extraordinar vers pe care l-am citat înainte :

„Ah, te-ai dus, dulce lumină, din zarea ochilor mei,
Unde-i viața, unde-i mila ce izvora dintr-a tăi !
Toate s-au sfîrșit, dar moartea măcar cu cruzimea sa
Legăturile iubirii n-au putut deființa..."

11. Pînă a vedea continuarea acestui jurămînt tristanian la năsălia Isoldei (Zulniei), să ne întoarcem la semiologia erosului şi să vedem armele lui de represiune. Am citat deja *cuţîtul* care pare a fi, dintre instrumentele sîngeroase, acela pentru care Conachi are predilecţie. Amorul umblă, aşadar, cu un *cuţît* în mînă şi înjunghie, despică, „dă în inimă"... În *Tînguirea* dăm peste sugestia unui repetat asasinat :

„Săraca [inima], cît oi trăi
Nu s-a mai tămădui,
Pentru c-are rămas înfipt
Fierul tău cel otrăvit".

Nu lipseşte, se înţelege, arma tradiţională : *săgeata.* Conachi o înfăţişează de mai multe ori numind-o „săgeată cumplită". O variantă a săgeţii este „ghimpul cu venin". Amor este înarmat, dealtfel, pînă în dinţi, are săgeţi şi umblă în mînă cu o „lance de îngrozire", călătoreşte mult, lovind în dreapta şi în stînga *(Amoriul, ca şi ostaşii).* Poetul dă în cele din urmă un sens facil alegoric acestei expediţii războinice. Nu este uitat, în acest protocol al execuţiei, *gelatul :* acela ce „face morţi" şi aruncă „în munci/pre amorezaţi"...

Infinit mai subtile, mai perfide sînt armele psihice. Obiectul erotic are, în acest cîmp, o capacitate de invenţie uluitoare. De la *milă* la *mînie* e un spectru vast de nuanţe ale seducţiei şi represiunii. Conachi le exaltă mai ales pe cele din urmă. Chiar seducţia (cînd seducţia vine din cealaltă parte) este resimţită ca o formă de agresiune.

12. O agresiune întoarsă, ca toate celelalte, spre *petrecere*. Simptomele descrise pînă acum n-au nici un înțeles dacă la capătul lor nu vedem ceea ce este esențial în această poezie jeluitoare : *plăcerea, desfătarea,* bucuria simțurilor bolnave de o boală *dulce*. Sînt cîteva momente de jubilație erotică în interminabilul bocet. Aleg unul singur, spre a ilustra capacitatea lui Conachi de a elogia cu invariabilă energie ceasurile de desfătare după ce se dovedise inepuizabil în elogiul durerii. Este vorba de poemul *Steaua ce strălucitoare* unde înfățișează clipa în care fata neștiutoare se leapădă de frică și de sfială. E faza dulcei violențe inițiale. Priceputul logofăt îl notează :

„O, ceasuri de desfătare, de ibovnici numărate,
Atunci cînd biata fată pe călcaturi măsurate
Se leapădă de-o rușine ce o ținea la opreală
Și pășește spre ibovnic cu frică și cu sfială."

Răbdarea, pîrjolirea, lacrimile și celelalte semne de supliciu exprimă, în realitate, o imensă poftă de desfătare (cuvînt esențial în terminologia erotică a epocii) :

„Avînd numai bucurie
Că pei în statornicie"...

Am analizat mai înainte scamatoria acestei suferințe. Conachi dezvăluie el însuși mecanismul imposturii într-un poem care grupează toate temele : *Ce durere, sufletăle.* Durerea este întoarsă cu frivolitate spre plăcere, pasiunea tristaniană spre donjuanism. Tema reală a poe-

mului este chiar tema mistificării sentimentale :

„Ce durere, sufleţăle, îi durerea de amori.
Dăruieşte-mi, ah, cer sfinte, d-ace patimă să mori !
Adevăr c-a lui durere nu dă minut de răgaz,
Toată noaptea-i priveghere, ziua-i toată în năcaz.
Dar năcaz, dar priveghere nu cu chin supărători,
Ci cu hazul de plăcere unui foc răcoritori,
Căruie îi zic temutul cu frăţiorul lui dor,
Şi tocma asta-i minune că dintr-o stare aşa
Izvorăşte şi tot hazul ce are fiinţa sa.
Ah, năcaz, ah, priveghere, temutule şi tu dor,
Cu cîtă plăcere dulce a noastre inimi vă vror !"

Este un moment de sinceritate în istoria acestei pasiuni. Momentul în care actorul îşi scoate, la sfîrşitul spectacolului, masca. Conachi nu ezită s-o pună însă la loc. Spectacolul continuă : cu dureri, chinuri, *aht*-uri..., întreaga ceremonie. Iubirea este o profesiune pe viaţă. În pragul morţii, poetul trimite un mesaj „frumuşălelor" anunţînd iminenta lui retragre :

„Mergi şi du-te de la mine frumuşălelor să spui
Că acela ce prin versuri le-au slăvit, acuma nu-i
Decît un scheletru răce, răzămat pe cîrja lui."

Biografii poetului semnalează faptul că, după moartea Zulniei, Conachi nu s-a hotărît, cum pretinde, să ducă o viaţă exclusiv canonică. Cîteva, alte, „frumuşăle" i-au marcat viaţa şi i-au însîngerat poezia. Poezia, în vicleana ei indeterminare, rămîne însă fidelă pasiunii unice, dumnezeieşti pentru *ibovnica slăvită*. După ce a trăit ca un Don Juan, Conachi are inteligenţa să moară (în poezie) ca un Tristan.

13. Erotologii atrag atenţia asupra dificultăţii de *a scrie* (exprima) iubirea. Subiectul amoros, atrage atenţia Barthes, este un *subiect atopic,* căci a scrie asupra unui lucru este a-l perima. Cum poate o fiinţă îndrăgostită să rişte, în aceste condiţii, să perimeze propria-i pasiune ? Situaţie, într-adevăr, dificilă. Romanticii aspiră, totuşi, să scrie o capodoperă bazîndu-se pe propria subiectivitate (pasiune), iar grecii (prin Socrate) tind să convertească, observă tot Barthes, mitul erotic într-un mit estetic. Citatul dat de Barthes din *Suferinţele tînărului Werther* („Am pierdut... forţa sacră, vivifiantă, cu care cream în jurul meu universuri")... nu-i, totuşi, concludent, pentru că afirmînd că nu mai poate crea în jurul lui o galaxie de lumi, omul îndrăgostit implantează, în acest timp, în jurul lui universuri noi (acelea ale imaginaţiei). E vorba, în fond, de figura, deja semnalată, a *preteriţiunii :* discursul ce se scrie din neputinţa de a-l scrie... A exprima inexprimabilul este, în esenţă, pariul poetului erotic. Văcăreştii, Conachi folosesc în chip curent acest subterfugiu. Nu afirmă ei tot timpul că n-au cuvinte, n-au instrumente să înregistreze ceea ce văd, ceea ce simt ? *Atoposul* iubirii este pretextul unei întregi literaturi...

În citata *Scrisoare către Zulnia,* Conachi — „omul care scrie" cu lacrimi — se plînge că n-are spor să noteze pricini străine, dar are spor să-şi pledeze propria-i pricină. Poetul n-are, va să zică, sentimentul *atopos*-ului, iar cînd spune că-l are nu spune ce gîndeşte cu adevărat. Are cuvinte pentru toate situaţiile, nuanţele pasiunii, degeaba se plînge el ! Scrisul însuşi este o *petrecere* şi un instrument de se-

ducție. Voi arăta mai tîrziu cît de complexă este retorica amoroasă a încercatului amant. Să reținem pentru moment că, în războiul lui pasional, Conachi introduce și arma subtilă a literaturii. Sub forma neputinței de a-și scrie pasiunea, de a trece *năcazurile* în literatură... Slabă viclenie : poetul nu face decît să scrie istoria propriei pasiuni. Am putea zice că tema lui unică este aceea cu care încep marile epopei : *Cînt amorul și armele lui...*

Mai este o temă : aceea a *lecturii îndrăgostite*. Discursul îndrăgostit care provoacă, printr-o subtilă acțiune de drogare, dragostea. Dante fixase modelul în vestitul cînt al Francescăi d'a Rimini și Paolo Malatesta. Conachi vorbește de *cititul* care, într-o vreme, *răsîpea* (elibera, consola, stimula) gîndurile, iar acum le *cufundă* în amărăciune. Lectura eliberatoare (sedativă) nu mai este, așadar, posibilă. Lectura a devenit o otravă, o incitare la disperare :

„Cititul care-ntr-o vreme răsîpea-a mele gînduri
Acum nu mă mai agiută, căci citind în mii de rînduri
A tale scrisori duioasă, de amori însuflățîte,
Mă cufund în întuneric de gînduri mai amărîte"...

14. O formă a iubirii este fuga de iubire. Exilul. Un om celebru a spus chiar că fuga este singura formă de scăpare în amor. Fuga este, în fond, arma cea mai eficientă a lui Don Juan. Ea împiedică stabilitatea, adîncirea pasiunii, lanțurile familiei. Pentru spiritul romantic exilul este, în dragoste, o lungă criză de paroxism. Conachi încearcă și el fuga din fața unei pasiuni nimicitoare, dar fără rezultat. În exil, pasiunea se amplifică, boala ia as-

pecte galopante. Pustiul, codrul, sălbăticia stîncilor nu vindecă rănile îndrăgostiților. Încercarea de a se îndepărta de obiectul erotic este dezastruoasă. La origini, gestul este, poate, calculat : a provoca, prin absență, durerea nemilostivei ibovnice, însă strategia dă greș : cel care suportă durerea este seducătorul, bărbatul retras în pustiuri...

De tema exilului sentimental se leagă, în poezia timpului, o altă temă, mai importantă : aceea a *peisajului* (spațiului) erotic. Vom vedea de îndată în ce chip. S-a spus că poezia Văcărești lor, a lui Conachi este o poezie de iatac și faptul este, pînă la un punct, adevărat. Iatacul este centrul galaxiei Eros. Femeia stă ascunsă în gineceu și bărbatul aspiră să pătrundă, prin curtenie, probe de devotament și jertfe corupătoare în acest spațiu. Îasă, nereușind totdeauna, recurge la tactica exilului : abandonează lupta, fuge de pe cîmpul de bătaie. O posibilitate, în fond, de a înnoi obiectele poeziei și de a-i lărgi cadrul.

Statornicul în pasiune Conachi practică sistematic acest procedeu. Fuga lui simulată (în plan sentimental) duce la crearea unui peisaj liric ce anunță reliefurile romantice de mai tîrziu. Nu este un poet al interiorului, cum greșit s-a zis. E mai degrabă un poet al universului dinafară. Prin prefăcătoria lui erotică, în poezia română intră, în orice caz, cîteva elemente noi. Cînd nu mai poate jura pe el însuși, poetul înamorat jură pe copaci, stînci, pe astre... Să le luăm pe rînd. Întîi *iatacul*. „Sfînt loc", zice Conachi. Loc de odihnă (știm noi ce fel de odihnă) și loc de suspin pentru că în-

drăgostitul este alungat repede din acest paradis. Iatacul este spațiul plăcerilor corupte, trecute sub tăcere. Durerea se oprește la ușile lui și reîncepe de la aceleași uși. Soarta lui Conachi este să fie ținut la oarecare depărtare de locul sfînt. Numai astfel este posibilă poezia: creația unei lungi așteptări. Admis fără dificultăți la „poalele" ibovnicei („și nici la poalele tale, precum știi, nu am fost atins") nu știm ce s-ar fi putut întîmpla cu literatura... Din fericire Casandra, Lucsandra, Elenco, Marghioala și, mai ales, Smărăndița (Zulnia) se țin tare, sînt îndărătnice, ceremonioase. Seducătorul profesionist este ținut oarecare vreme afară și, atunci, intervine jăluirea și, odată cu ea, apare poezia (ea însăși obiect erotic și instrument de seducție erotică).

Iatacul n-are propriu-zis o identitate. Ca orice lucru sfînt n-are chip. Este un *spațiu al bănuielii :* reveria unei intimități misterioase. Conachi nu se încumetă să-l descrie. Dacă nu mă înșel, singurul element de interior pomenit în poeme este *oglinda.* Obiect—simbol, obiect narcisiac, *martor* al frumuseții, imagine a dublului... Conachi o limitează la banala alegorie a trădării frumuseții... Iatacul este, în realitate, un peisaj sărac.

Imaginația este, în schimb, productivă cînd intervine *fuga* strategică, *surghiunul* de bunăvoie. Iată notat momentul acestei hotărîri :

„În năcazul meu cel mare, că te scîrbisăși pe mine,
N-am avut altă ce face decît să fug de la tine,
Să nu-ți mai fiu la vedere eu, pricina de scîrbire,
Surgunindu-mă de voie pentru a ta liniștire."

Şiretenia înamoratului este limpede : se constituie de la început ca victimă, acceptă sacrificiul surghiunului pentru „a ta liniştire", pentru a curma *pricina de scîrbire* (supărare). În realitate, fuga vrea să fie corupătoare, surghiunul este un şantaj sentimental. Şi pentru ca şantajul să fie total, seducătorul face la urmă o *proslăvire,* apropiind din nou de femeie imaginea divinităţii : „Decît zicîndu-ţi de viaţă al doilea Dumnezeu"...

Fuga lui Conachi cuprinde patru etape. a) Ameninţarea cu fuga. Un scenariu anticipativ, un proiect de îngropare benevolă în pustiu, însoţit de un reproş moderat şi de o propunere de reconciliere. Scopul este a înspăimînta (citeşte : şantaja) o ibovnică mîndră şi greu accesibilă. Seducătorul ameninţă cu exilul în imaginar şi cu o moarte (tot imaginară) din care să tragă profituri. Avansează viziunea unei catastrofe personale şi a unei generozităţi (mile) seducătoare :

„De-acum nădejdile toate de la mine s-au sfîrşit,
Mori luîndu-mi ziua bună de la ceea ce-am iubit.
Mă duc, mă-ngrop în pustiiuri, lumină să nu mai văz,
Ah, ascultă-mă, stăpînă, pînă nu mă depărtez.
Astăzi mă despart de tine cu sufletul mai sfîrşit,
Pentru că a ta cruzime l-au ars şi l-au amărît.
De-oi muri, să scrii pe piatră că acest nenorocit
Pentru dragostea mea numai în pustiu s-au săvîrşit.
Iar de-oi trăi cu durerea prin pustiiuri rătăcit,
Să pomeneşti cîteodată pre omul ce te-au iubit.
Orişicum eu răsplătire n-oi cere la Dumnezău,
Şi de m-ai ars tu pe mine, eu ţie bine îţi vreu."

Sînt, în acest testament sentimental, două clauze („de-oi muri", „iar de-oi trăi") care slujesc cum nu se poate mai bine pe jeluitorul îndră-

gostit. Finalul poemului („Şi de m-ai ars tu pe mine, eu ţie bine îţi vreu") lasă să se înţeleagă că scenariul îngropării în pustiu urmăreşte, totuşi, cîteva beneficii imediate. Cel ce se pregăteşte pentru o lungă schimnicie nu pierde nădejdea să se întoarcă la viaţa liberă...

b) În faza următoare, *îngroparea* s-a săvîrşit. Îndrăgostitul e deja în exil şi locul exilului este *pustiul :*

„Am lăsat lumea şi slava şi-n pustii m-am îngropat,
Ca să scap măcar cu viaţă de durerea ce mi-ai dat."

Ca să scape cu viaţă... Scenariul erotic nu mai prevede, va să zică, una din clauze : moartea. Poetul s-a decis să trăiască. Să trăiască, dar cum ? Motoarele retoricii amoroase se pun în mişcare : omul iremediabil bolnav de iubire trăieşte într-un etern suspin, idolatrizînd izvorul nenorocirii lui :

„Cu a ceriului podoabe faţa ta închipuiesc
Şi cu hazul firii toate nurul tău sămăluiesc."

Va să zică acesta este scopul *fugii :* proslăvirea ibovnicei îndărătnice... Biblica retragere în pustiu se termină cu o nouă *sămăluire...* Retragere, încă o dată, strategică sau, cum zice Barthes : „asceza (veleitatea ascezei) se adresează celuilalt : întoarce-te, priveşte-mă, iată ce ai făcut din mine. Un şantaj : pun în faţa celuilalt figura propriei mele dispariţii, aşa cum se va produce, dacă el [ea] nu va ceda"... *(Fragments...).*

În asceză, Conachi nu vrea să fie singur. Tristeţea n-are rost dacă ea nu este văzută, confirmată, dacă nu se transformă într-un me-

saj. Fără martori, suspinul este un simplu suspin. Iar această banalitate poetul n-o acceptă. El aranjează astfel lucrurile încît în preajma lui să fie totdeauna cineva, un *martor*. Cel mai fidel este, desigur, natura. Conachi îi asociază marele univers :

„Munții, stîncile răsună de cumplitul meu suspin,
Ceriul stă la îndoială...".

Martorii sînt, în fapt, niște curieri sentimentali. Ei duc cui trebuie mesajul fugii în pustiu :

„Duceți, spuneți cu putere
Că amorezatul piere
În pustiuri, plin de durere"...

O primă imagine a peisajului liric se profilează aici : un loc *plin de jele*, un *spațiu—martor*, în care *pustiul, ceriul* și *stelele* devin complicii și mesagerii unei mari pasiuni.

Peisajul liric are o mai mare consistență atunci cînd poetul vorbește mai direct de angoasa lui erotică. În *Scrisoare către Zulnia* aflăm imaginea unui mare neastîmpăr și a unei voințe energice (în contradicție cu scopul ei) de singurătate. Traduse în semnele naturii, ele configurează un peisaj liric caracterizat prin cîteva elemente materiale :

„Călători pe văi, pe dealuri, pe cîmpii nemărginite,
Umblu de urît cu ziua pe colnice părăsite
. . . . . .
Înnoptez pintre prăpăstii, pintre rîpi, pintre ponoară...
. . . . . .
Caut, cerc stîncile toate, mă îngrop în adîncime,
Petrecerea mi-i plăcută întru întunecime..."

Un peisaj preromantic, de o sălbăticie calculată : *stînci, prăpăstii, colnice, ponoară.* Ele satisfac voința de *cufundare, îngropare, de petrecere întru întunecime* a unui poet care, ieșind pentru o clipă din mitologia anacreontică, se deschide spre un nou stil liric. Stilul nou începe cu un gust nou pentru peisaj : un peisaj euforizant, cu întunecimi, sălbăticii grandioase. Asceza (veleitatea ascezei) se sprijină pe un peisaj seducător.

c) Peisajul devine memorabil în cea de a treia etapă a exilului : un exil care celebrează un trecut fascinant. În surghiun, poetul retrăiește istoria pasiunii sale și istoria cuprinde momente de mare intensitate. Acestea angajează și un peisaj specific *(peisajul martor)* : măreț în sălbăticie, cu valori securizante. Aici se află „locul cel tainic", aici s-a petrecut „fericirea cea mare", sub „dosirea" pomilor mari și umbroși a fost depus jurămîntul de dragoste :

„Adu-ți aminte de locul acel de pustietate
Dătător de liniștire inimilor întristate.
Copacii cei cu mărime, apele răsunătoare
La vaiete, la suspinuri, cu jele răspunzătoare,
Acei stîlpi de foc cu pară prin verdeață mișcătoare
Închipuind focul nostru din dragoste cu-nfocare.
Cărările cele strîmpte de pîndă și de tîlnire,
Unde-ți furam cîte-o gură supt a crăngilor dosîre,
În sfîrșit, locul cel tainic, de fericirea cea mare,
Unde, în genunchi, la poale-ți, spre asfințitul de soare,
Cîștigînd prin rugăminte scumpa ta făgăduință,
Ți-am dat ceriul chezășie de o vecinică credință."

Spațiul liric conachian iese mai limpede din această evocare : *loc tainic* într-un decor grandios ; cărări strîmte, locuri de pîndă și, în fine, sacralizarea amorului : îndrăgostitul stă în

genunchi la poalele ibovnicei și depune jurămîntul de vasalitate. Primește în schimb *făgăduința,* investitura (Iată-mă-s lipsit de tine). Aceleași elemente le aflăm în *Scrisoare către Zulnia,* și tot într-o retrospectivă. Este vorba de acea parte din poem care rememorează „pustiiul cel mare" : spațiul în care avusese loc, în timpurile fericite, întîlnirea, dezmierdarea, *libovul :*

„Acei munți pînă la nouri, acele stînci despicate,
Ce răsuna de suspinul dragostelor înfocate,
Acei copaci nalți și mîndri, marturi cu a lor umbrire
De dezmierdări, de voroave, de libov și de iubire,
Potica acea vestită ce-o treceam cu groază mare,
Dar ne înlesnea prilejul de-o furișă sărutare,
Rîpele întunecoase ce ferea cu tăinuiri
A desfătărilor noastre înfocate întîlniri,
Apele acelea-n care, pe furiș, în scăldătoare,
Te prindeam, ochilor, spuneți, ce priveam atunci în zare ?"

Întîlnirea dintre Ikanok și înfricoșata Zulnia *(Amoriul din prieteșug)* se desfășoară într-un asemănător spațiu de adîncimi întunecoase : *locuri ferite, dosnice.* Peisajul este și aici grandios sălbatic, în acord cu clocotul pasiunii :

„Munți înalți pînă la nouri, păraie prin stînci vărsate,
Codri cu copaci sălbatici printre petre răsturnate,
Prăpăstii peste prăpăstii, adîncimi întunecoasă,
Unde zmeura și fragii și mura cea mai frumoasă
Cresc în voie despre oameni, că numai cîte-o potică
Slujește la bieții bolnavi de trecut cu mare frică,
Acolo, bietul Ikanok, acolo, biata Zulnie
S-o-ntîlnit, ah, cine poate întîlnirea lor s-o scrie !
Orice condeiul s-arăte, orice graiul să rostească,
Nimic spre asămănare nu pot să închipuiască !"

Există, în fapt, două peisaje : unul intim (locul *tainic, ferit,* „sub copaciul cel mare", unde relația de vasalitate, de *robire* veșnică se săvîrșește) și peisajul vast simbolizator care supraveghează idila și-i dă o justificare cosmică. Conachi are în chip evident simț pentru monumentalitate, vede grandiosul din natură. G. Călinescu nu-l citează (în *Domina bona)* printre scriitorii români care *monumentalizează* natura. Conachi este, totuși, printre cei dintîi care simte plăcere pentru „stîncile hioroase", „petrele răsturnate", „rîpele întunecoase", „copacii nalți și mîndri"... El nu caută, e adevărat, în natură *domuri,* însă că omul de iatac Conachi simte nevoia să dea o prelungire pasiunii sale în marile decoruri ale naturii nu mai încape discuție.

S-ar putea obiecta că, în definitiv, și Gessner, Parny, Bartin, Leonard și, în genere, autorii „micilor poeme" din secolul al XVIII-lea cultivau peisajul grandios, frumosul sălbatic... Chateaubriand admira pe Parny, iar Lamartine citea încă pe Bertin și Parny... Conachi continuă o tradiție de acest fel, însă, prin cîteva accente, se simte la el noul suflu al veacului. Peisajul devine o expresie a pasiunii erotice și un agent de legătură cu marele univers. Această naivă încercare de a *cosmiciza* sentimentul erotic este deja un pas spre noua sensibilitate lirică.

Dar să ne întoarcem la exilul erotic și la peisajul exilului. Grandoarea, sălbăticia lui protejează micul spațiu intim, ocrotitor : „locul cel tăinuit" unde trupurile sînt la adăpost și sufletele trăiesc în liniște. Însă acest peisaj este scris la imperfect : „ne lesnea", „ferea", „potica [...] ce-o treceam" etc. A devenit deja opera

trecutului. Trăiește doar în amintire, prin efortul unei imaginații fidele. Acum, în exil, poetul este în căutarea unui peisaj asemănător. „Caut cerc peste tot locul vrun pustiu, vro adîncime", spune exilatul sentimental, „oțărît" de bucuriile lumii, îngrețoșat de tot. Caută vreo „grozăvie", vreun loc întunecat să se afunde în durere... și nu află. Fuga nu rezolvă nimic dacă „amurezata" nu-i aproape. Exilul nu este o soluție de salvare pentru omul îndrăgostit.

d) Obiectele, peisajul exilului amoros mai vin o dată în niște poeme de tonalitate villonescă. „Dar unde-i copaciul mare". ? — întreabă Conachi, după 26 de ani, la Slănic, acolo unde avusese loc „pe o așa fulgeroasă și cu trăsnet vreme, supt un fag, unde ne dosisem" întîlnirea cu Zulnia. Acolo „s-au dat și s-au luat parolele" : acolo fusese semnat tratatul de vasalitate sentimentală. Ce-a devenit, unde-i, dar, copaciul mare ?

„Înțăleg, în țărnă toate
Le-au prefăcut cruda moarte,
Dar încai țărna iubită
De tine zace lipită,
Iar a mea, a mea departe,
Pîn' la ceasul cel de moarte,
Cînd în groapa-ntunecoasă
Lipindu-mă de-a ei oasă
Voi striga, dragă Zulnie,
Azi și mîni și-n vecinicie !"

Marele simbol (copaciul) a dispărut. Peisajul intim s-a risipit, spațiul securizant n-a putut înfrunta timpul. A rămas celălalt peisaj, însă pe acesta imaginația obosită a poetului nu-l mai cuprinde.

Dacă revedem formele, etapele acestui surghiun, constatăm următoarele : Conachi caută

în natură un nou *iatac* (cronotopul său) : un loc tainic, ocrotit, într-o vale dosnică, sub un copac mare... Aici se desfăşoară ceremonia jurămîntului, aici se primeşte făgăduinţa, aici, în fine, se petrece „fericirea cea mare". Voind (afectînd) să fie un anahoret, Conachi rămîne un seducător. Figura ascezei voluntare este, în esenţă, o figură a seducţiei. Figura ascezei antrenează şi un peisaj liric, care, la Conachi, se deschide spre marele univers. Din direcţia, e drept, a decorativului grandios.

15. În afara cîtorva fetişuri (cum este pentru Werther panglica dăruită de Charlotte), nici un alt obiect nu pătrunde în lumea îndrăgostită, zice Barthes : „este o lume săracă din punct de vedere senzual, abstractă, stoarsă, dezinvestită ; privirea mea străbate lucrurile fără a le recunoaşte puterea de seducţie ; sînt indiferent faţă de orice senzualitate, în afară de aceea a «corpului seducător»...". Un asemenea fetiş (un obiect metonimic) este la Conachi „umbreluţa". Un obiect dăruit, nu un obiect primit. Umbreluţa este, negreşit, un mesager. Mesagerul unei mari pasiuni, investit şi cu alt rol. El trebuie să vegheze castitatea ibovnicei, s-o apere de orice i-ar primejdui trupul şi morala. Mai este, în aceste condiţii, obiectul metonimic un fetiş ? Schimbîndu-şi adresa, el a pierdut investitura de care vorbeşte Barthes. Umbreluţa nu e imaginea femeii inaccesibile, este un instrument de seducţie şi vigilenţă (ocrotire). Mesagerul şi paznicul unei pasiuni suspicioase :

„Umbreluţă norocită,
Ia sama, că eşti menită
Să umbreşti un obrăjel
Plin de nuri şi frumuşel.

Cată să mi-l păzăşti tare
Şi de vînturi şi de soare,
Şi cînd alţi ochi i-or căta,
Să te pui drept faţa sa,
Că tu, umbreluţă, ştii
Că îl tem şi de stihii."

Există, totuşi, un obiect-fetiş în poezia lui Conachi : *veriguţa*. Împreună cu cele trei mărgăritărașă, ea simbolizează trei elemente ale seducţiei feminine : *duhul, nurul* şi *limbajul* blînd şi fermecător :

„Veriguţa ce mi-ai dat-o cu trei mărgăritărașă
Însămnează duhul, nurii şi vorba cea drăgălașă,
Iar verigile de aur pe care stau pusă ele
Sînt unite, ca s-arăte că tu le ai pe tustrele".

Poezia este scurtă şi nota de senzualitate absentă. Conachi merge nu spre fetişizare, ci spre alegorie.

Universul lui erotic (spaţiul intim) este, într-adevăr, sărac. Pasiunea depopulează, goleşte totul în jurul obiectului erotic. Nu este loc decît pentru o oglindă care să probeze (dar să şi trădeze) frumuseţea femeii, o umbreluţă mesager şi paznic şi, în fine, o veriguţă — întruchipare a esenţei fizice şi metafizice a femeii.

16. Celălalt univers, dinafară, este în schimb populat şi puternic erotizat. Ochiul care goleşte iatacul pentru a nu lăsa decît imaginea slăvită a femeii descoperă, dincolo de cercul pasiunii lui, varietatea lumii. Un număr de obiecte sînt de ordin astral. Conachi le trece şi pe acestea în rîndul elementelor martori-complici. *Luna, soarele, cerul* cu toate *stelele* sînt convocate pentru a participa la evenimentele

pasiunii. „Ceriul se deschide" adesea în poeme, „înfocaţii planiţi" iau parte la „muncile" omului îndrăgostit. Puterile cereşti, îngerii, planetele, stihiile toate şi chiar „un comit" traversează galaxia erotică Conachi :

„Ceriule înalte, înfocaţi planiţi,
Toţi cu grozăvie mă împrotiviţi..."

Am semnalat deja participarea semnelor cereşti la drama pasiunii erotice : fulgerul, tunetul... Fără să fie un obiect predilect, cum e la romantici, *luna* răsare des şi în poezia lui Conachi. La 7 iulie 1846 îi dedică un poem numind-o eminescian „stăpîna nopţilor". Conachi nu leagă de acest astru o viziune mai profund lirică. Alegorizează, în stilul lui, făcînd din lună un confident şi un mesager : să ducă oftatul şi lacrimile peste munţi, la *Stăpînă,* dîndu-i, astfel, de ştire că o viaţă de om să răpune pentru dînsa...

Luna a ocrotit, în trecut, o scenă de intimitate, ce merită să fie citată şi în altă ordine : arată pe Conachi în expediţie erotică : se furişează, dă roată casei, străjuieşte lîngă iatac, cumpăneşte paşii pe prispă, totul cu mare „fereală". Amorul conachian cere mereu discreţie, nu poate înflori decît în mare taină, departe de orice indiscreţie omenească. Simţ exagerat al pudorii, simţ cavaleresc al onoarei, grijă faţă de reputaţia Stăpînei cîtă vreme iubirea nu e legiuită ? ! Toate acestea, probabil, la un loc. În plus, tendinţa lui Conachi de a asuma lent obiectul liric (în cazul de faţă : obiectul erotic), ceremonia apropierii de el. Poetul exclude orice act de agresiune, orice violenţă : demersul co-

nachian cere o anumită ezitare, langoare, moliciune. El este însoțit, totdeauna, de un sentiment de vinovăție, de unde regimul de „fereală neadormită", tîrcoalele, strejuirea „pe furiș" :

„Nopțile înfricoșate,
Ce pe furiș străjuiem,
Păsurile măsurate
Ce pe prispă cumpănem (potrivem),

Deschidere tăinuită
A zăvoarelor de her,
Fereala neadormită
De lumina ta din cer."

17. Apariția unui obiect în poezie poate marca un tip de sensibilitate lirică. Zarifopol credea că apariția, de pildă, a *clavirului* a revoluționat poezia română : „Clavirul a fost un element de modernism în poezia noastră de dragoste ; Catincele, Marghioalele, Ruxandrele și celelalte amante, acum cu totul dezafectate, nu fuseseră pianiste. Ca și amanții lor, poeți, ele își comunicau sentimentele pronunțate, de preferință prin lăutari. Nu aveau, probabil, încă, sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicații." *

O evoluție a obiectelor și a onomasticii există, negreșit, în poezie : ele urmează evoluția socială, preferințele unei clase, evoluția gustului public și, în chip special, evoluția sensibilității umane. Literatura are universul ei specific ce

* *Din istoria poeziei românești : Alexandrescu — Bolintineanu* reprodus în *Pentru arta literară*, vol. 2, Minerva, 1971.

poate fi studiat și separat, în funcție de preferința pentru anumite forme de relief (în secolul al XIX-lea predomină de pildă muntele, în secolul al XX-lea cîmpia — cel puțin în proză !), preferința pentru anumite categorii de obiecte, specii vegetale... Sentimentele umane (și, deci, marile teme lirice) sînt aceleași, în toate epocile, relațiile cu universul material diferă. T.S. Eliot vorbește de o rețea de „corelativi obiectivi" în poezie ce pot fi analizați.

Poezia erotică de la 1800 la 1870 are, în această privință, cîteva opțiuni : de la retorică la lumea materială. Să le vedem, acum, pe cele din urmă. Toată lumea știe că, prin Eminescu, intră în literatură *floarea albastră*, simbol romantic misterios. Simboliștii cultivă *tuberozele* și, în genere, florile de parc : decorative, cu mirosuri grele. Dar primii noștri poeți ? Conachi pare a avea preferință pentru *trandafir* :

„Un trandafir ți-am ales
Din florile ce am cules..."

însă lîngă trandafir există *crinul, viorica, toporașul* și „floricica nu-mă-uita". Floarea, în genere, este cultivată pentru valoarea ei de seducție. Pus la piept, între rîvniții sîni, trandafirul devine un simbol ornamental și un simbol, evident, erotic. Mirosul *bagă foc în simțîri*, participă, cu alte cuvinte, la procesul de erotizare :

„Nu știu floare este asta, ori amori în strai schimbat,
Căci cu mirosul o dată în simțîri foc mi-a băgat."

Ioan Cantacuzino însărcina trandafirul, „crai dă flori", să ducă veste bună („dă mult dor") Bicăi.

Mesager și paznic, în același timp : prins în părul numitei Bica, trandafirul să apere prin spinii lui femeia iubită de o posibilă mînă străină *(Cîntec grădinăresc)*.

Din lumea păsărilor, Conachi caută corespondențe, în stilul epocii, cu păsările elegiace, singuratice : *turtureaua, privighetoarea*. Ienăchiță compara ibovnica lui cu *puișorul canar*. Pann introduce *mierlița, cucul*. I.C. jură pe *șoim* și, încă o dată, pe *turturică* și *privighetoare*. „Filomela" devine un simbol romantic curent. Din sfera micilor viețuitoare, Conachi dă atenție *fluturelui*, iar dintre arbori alege *fagul* („copaciu mare"), sub crengile căruia are loc mistica întîlnire și se desfășoară marele ceremonial.

18. Dintre instrumentele muzicale, Conachi găsește o afinitate cu *scripca :* „scripca jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu / Și spune în lume toate cele ce pătimesc eu...". Sîntem în faza lăutărească a mesajului erotic. Poezia este *spusă*, simpla lectură nu-i suficientă. Trebuie un spectacol al rostirii și taraful este interpretul cîntecului suspinător. Mai trebuie să așteptăm, are dreptate Zarifopol, cîteva decenii pînă să apară *clavirul* în poezie : pînă ce, cu alte cuvinte, mesajul să renunțe la o ceremonie complicată și să descopere regimul comunicării în solitudine.

Instrumentul muzical al lui Anton Pann este chitara :

„Chitar' muz-armonicească
Pînă cînd o să tăcem ?"

Cîntecul de iubovște și de petrecere nu poate fi provocat și slujit mai bine decît de sunetul coardei atinse de o mînă fină. Tot „ghitara" este și mesagerul lui Catina. Prin Sihleanu și Grandea, vine, în fine, rîndul *harpei :*

„Pe harpa mea, copilă, de viscole zdrobită,
O mînă tremurîndă abia mai pot să las...".

19. Există timpuri și anotimpuri în iubire. Timp gramatical și timp (anotimp) cosmic. „*Le coup de foudre* se spune totdeauna la perfectul simplu : căci el este, totodată, trecut (reconstruit) și simplu (punctual) : este, dacă putem zice, un imediat anterior" (Roland Barthes). Și tot el : îndrăgostitul vede la prezent, dar conjugă la trecut...

Dacă înlocuim pe *vede* cu *simte* avem numaidecît schema „verbală" a lui Conachi : simte (suferă) la prezent, dar conjugă mereu la trecut. Un trecut însă care acaparează, se substituie prezentului, încît, la sfîrșitul poemului, timpurile, modurile se confundă. Scrisoarea către Zulnia este construită în acest fel : o jale afirmată la prezentul indicativului („Dintre toți muritorii... cel mai în osîndire este omul care-ți scrie") după care urmează o deschidere (la imperfect sau la perfectul compus) spre un trecut fabulos și nostalgic („Ce făceam însă atuncea ?...") Revenirea la prezent este însă iminentă. Realitatea suferinței erotice îl impune („„toate acelea petreceri de mulțămire... le-am pierdut... numai gîndul, ce mă arde, mă muncește... mi le sfetește...").

Mai există un timp verbal în poezie și acela este timpul promisiunii : viitorul („giurămînt îți

fac... că și ceriul și pămîntul de s-or strămuta, Zulnie, eu nu mi-oi schimba cuvîntul"). Traduse în limba afecțiunii, timpurile lui Conachi sînt următoarele : *prezentul* (timpul durerii, al absenței, al fugii ; timpul bocetului, timpul prefăcătoriei, seducției și timpul scriiturii) ; *trecutul,* care, de regulă, este timpul petrecerii și al plenitudinii, timpul la care a fost redactat (rostit) jurămîntul de vasalitate ; timpul memoriei, timpul martorilor ; în fine, *viitorul,* timpul, cum ziceam, al marilor promisiuni, timpul prin care vorbește eternitatea și se exprimă absolutul : iubirea va fi veșnică, chinul nu mă va părăsi pînă la moarte, iar moartea ne va uni, în sfîrșit, pentru totdeauna... Însă aceste moduri verbale sînt, încă o dată, glisante. Amorul are, în fond, un timp unic și acela amestecă nuanțele, planurile, ce a fost va mai fi, suferința, ca și bucuria, este o curgere continuă. Îndrăgostitul trăiește într-un prezent dilatat, posesiv, nerăbdător în așteptare...

Dar să ne întoarcem la celălalt timp, cosmic. Cînd iubesc primii noștri poeți, care este ora favorabilă, minutul lor fericit ? Heliade, Cîrlova, Grigore Alexandrescu au predilecție pentru seară. Cu cît înaintăm în romantism, cu atît ora se deplasează spre o noapte complice și euforică. Conachi n-are propriu-zis preferință pentru un anotimp sau pentru o oră anumită. Lipsește dealtfel în poemele lui orice referință la rotirea anotimpurilor. Iubirea nu-i în funcție de schimbarea vremii. Înamoratul nu depinde de poziția astrelor. El iubește mereu, vara și iarna, cu statornicie și egală intensitate. Timpul erotic nu este, în această epocă, în legătură secretă cu

timpul cosmic. Conachi, ca profesionist al amorului, iubește „zi și noapte", fără răgaz, indiferent la rotirea anotimpurilor. „Nopți și zile lăcrămez" — scrie el într-un loc. Sau, în altă parte: „toată noaptea-i priveghere, ziua-i toată în năcaz"... Astenic din cauza îndelungatei suferințe, petrece noaptea în plîns și în oftat. Precizarea se repetă în poezie, încît putem zice că momentul de priveghere (și jeluire) al marelui logofăt este mai ales noaptea. Zorile îl prind, în orice caz, cu ochii deschiși, arși de plîns:

„Zori răsar și încă-s treaz,
Ah, nici somn nu-i la năcaz!
. . . . . .
Zori răsar și voi tot plîngeți
Ochilor, îi să vă stîngeți...
. . . . . .
Zori de ziuă să răvarsă
Și ochi încă n-am închis..."

Petrecerile sînt scurte (și, mai ales, trecute), așteptările sînt lungi. Existența erotică a lui Conachi este, în fond, o interminabilă „noapte [a] privegherii".

20. N-a trecut neobservată implicarea biografiei în poezia erotică. Numele lui Conachi este legat de acela al Zulniei. Asachi a devenit celebru prin amorul pentru Bianca. Alecsandri prin romanul lui de dragoste cu Elena Negri, celebra *Steluță*. Zoica, Lucsandra, Elenco trec prin poezia Văcărești lor. Prestigiul modelului petrarchist este încă puternic în epocă. Toți poeții noștri vor să aibă o Laura. La 81 de ani, Asachi scrie un sonet de dragoste pe portretul Biancăi, moartă de mult. Conachi, așijderea, nu conține să plîngă pe Zulnia mult timp după ce Zulnia dis-

păruse. Poeţii vor să-şi creeze, astfel, o biografie amoroasă bazată pe o mare, absolută şi unică pasiune. „Biografia unei fiinţe originale, puternic personalizate, fiind adesea creaţia sa totală şi continuă“ (Denis de Rougemont), poetul caută să transforme evenimentele existenţei lui în mituri literare. Iubirile lui Conachi sînt numeroase (am citit deja numele Anicăi, Casandrei, Lucsandrei, Elencăi, Marioarei, Marghioalei), numai una însă (Zulnia) intră în poezie. Celelalte dispar în rîul acestei pasiuni.

Regula, în epocă, este ca femeile să se schimbe, iar pasiunea să rămînă. Rasismul masculin (phalusocraţia) guvernează moravurile. Poeţii nu ezită să treacă numele ibovnicelor în versuri şi să jure, de fiecare dată, iubire veşnică. Ei nu se simt imorali pentru că n-au conştiinţa păcatului. Codul curteniei medievale cere ca bărbatul să-şi închine viaţa unei Doamne *(Stăpîne).* Mai aproape de Orient, primii noştri poeţi caută unicitatea (esenţa metafizică a feminităţii) în varietate. Cu alte cuvinte : o biografie lirică într-un număr fără capăt de experienţe erotice. Culmea e că reuşesc. Zulnia este Isolda unui Don Juan pe care scriitura (voinţa de mitizare) îl transformă într-un Tristan. Carnavalul de nume feminine nu ne mai sperie. Poezia l-a purificat şi l-a fixat pe insaţiabilul Don Conachi...

Mai dificilă este situaţia lui Anton Pann care, într-o *adiată,* dorea să călugărească pe „Ecaterina de Pann“, ultima lui soţie. Ecaterina n-a acceptat, se pare, schimnicia. Îndată după moartea poetului s-a dus după alt bărbat, încălcînd astfel prevederile testamentului. Anton Pann bate, dealtfel, recordul în ce priveşte onomastica feminină. Înaintea Ecaterinei, citim în acrostih

numele Saftei, Lucsandrei, Paraschivei, Marioarei, Anicăi, Ninei, Sultanei, Elencăi, Liuţei, Uţicăi. O poezie este închinată unei femei pe numele de Ralu, alta se adresează Nicăi, diminutiv, probabil, de la Anica dinainte, dacă n-o fi, cumva, vorba de altă persoană.

Unele nume (simboluri) se repetă într-o epocă. În primele decenii ale veacului, Laurele moldovalahe se cheamă Elenco, Lucsandra, Catinca, Marghioala. După 1840, pătrund nume noi, odată cu o sensibilitate nouă. Zarifopol, care avansează această idee, citează dintr-un poem de Grigore Alexandrescu numele Evelinei. Din poeziile de tinereţe ale lui Bolintineanu criticul transcrie următoarea listă de nume : Lilia, Dilica, Aleiza, Dora, Tecla, Elia, Milia, Tilia, Zilia, Virginia, Amelia, Dilia, Binica, Flora, Lucia, Tedica, Helisa, Lusica, Ada, Adica... trăgînd de aici concluzia : „s-a isprăvit erotica orientală, în şalvari de mătase şi papuci călcaţi...".

S-a dus, într-adevăr, dar nu de tot, cel puţin în cazul lui Bolintineanu, căci în *Florile Bosforului* dăm peste numele cunoscute : Rabié, Esmé, Seili, Fatmé etc. Lîngă papuci şi şalvari, apar, aici, seraiul, cortul, caicul, „rapturile" sentimentale, pedepsele crude, în fine, parfumurile şi culorile unui orient delirant.

Onomastica se modifică în poezie, într-adevăr, după 1840.* În 1846, I. Catina se adresează unei Elize : „Tu eşti înger, eu sînt demon". Al. Pelimon, pentru care „viaţa este un delir", iar Amorul un mister şi o beţie, are, ca muze, pe Emilia şi pe Ecaterina. Beatricea lui C.D. Aricescu (*Arpa română*, 1852) se cheamă Eliza, nume

* Vezi în acest sens excelentul studiu al Roxanei Sorescu, vol. cit.

care apare și la Racine și la Molière. Dimitrie Dăscălescu *(Ziorile,* 1854) are, de asemenea, o Elisa, „limbă suavă de poezie"... Muzele lui Al. Sihleanu *(Armonii intime,* 1857) sînt Ema, Sofia și Elvira. Cele ale lui Alex. Depărățeanu *(Doruri și amoruri,* 1861) Iacinta și Nini. Pentru Grigore H. Grandea erosul ia înfățișarea Elizei și a frumoasei Nina. I.C. Fundescu vede în Elvira *(Flori de cîmp,* 1864) un templu și, la drept vorbind, însăși divinitatea („Ființa ta mi-e templu, îmi e dumnezeirea") Elvira apare în *Don Juan ou le Festin de pierre* de Molière și în *Meditațiile poetice* ale lui Lamartine.

Continuă să se afirme, în poezie, și onomastica populară. În poemul *Vînătoarea* din 1846, semnat I.C., tinerii nefericiți se cheamă Niță și Florica. Poezia erotică a lui Alecsandri continuă, într-o parte însemnată a ei, poezia populară cu simbolurile și onomastica de acolo. Nu ignorăm, firește, pe Ioana, macedona lui Bolintineanu.

E greu de spus în ce măsură aceste nume (simboluri, modele) se leagă de o biografie sentimentală și, mai ales, în ce măsură ajung să capete o identitate poetică. În afara Zulniei, Elenei (Alecsandri) nu mai pot fi citate alte simboluri feminine de oarecare reputație în literatură. Se impun mai degrabă cîteva tipuri de sensibilitate erotică. De la Zoica lui Ienăchiță, trecînd prin Lucsandra, Elenco ale lui Alecu Văcărescu, continuînd cu Zulnia, Caterinele, Smărăndițele lui Conachi se constituie o imagine specifică a feminității : o imagine *slăvită,* o feminitate leneșă și îndărătnică, obiect erotic capricios, idealizat de un seducător care folosește arma umilinței. Curtenia lui se desfășoară după un anumit ritual : închinăciune, străjuire în jurul iatacului,

prudență maximă, jurămînt de vasalitate, fuga (exilul) etc... Modelul îndepărtat al *ibovnicei* este Laura. Se adaugă un anumit senzualism de tip sud-est european, voluptăți de clasă bătrînă, ajunsă în faza vanității...

Al doilea tip de feminitate este cel romantic (preromantic) în care se prelungesc, la noi cel puțin, elemente de mitologie clasică. El va căpăta desăvîrșire în poezia lui Eminescu, la care erotica reprezintă un mod de a cuprinde marile mituri ale existenței. Sensibilitate maladivă, vocație a morții, diafanitate și, mai ales, o poziție privilegiată în lume. În ierarhia afectivă, iubirea trece pe primul loc. De la Eliza la Veronica aflăm toate nuanțele unei feminități care exprimă în grad maxim răul veacului. În locul *Seducătorului* apare *Logodnicul,* acela ce aspiră spre o nuntă mistică. Heliade dă, cel dintîi, acestei comuniuni o valoare cosmică. De la *ibovnică,* îngerul iatacului, corupt de voluptăți leneșe, la *îngerul-demon* în care se concentrează sublimitățile și răul universului este o cale lungă. Poezia erotică românească o străbate în timpul a două generații.

21. Cu Anton Pann apare și critica erosului, adică morala erosului. O anume severitate față de femeie se observă mai devreme în poezie. Amanții de profesie (Văcărești) arată uneori ceea ce în limba neșlefuită a epocii se cheamă *scîrbire* față de moravurile femeii. Matei Milu (1725—1801) este iritat de boala nouă ivită la femeile din timpul lui *(istericalele),* o boală de origine, crede el, grecească. Ea se manifestă printr-o zbuciumare „ca de-epilepsii". Moldovencele ar fi preluat-o ca să nu fie mai prejos de semenele lor peninsu-

lare. Fără pricină, femeile leşină, se afumă cu pene pe sub nas, gene şi ochi... Poetul, om de moravuri vechi, cere bărbatului să vindece această „năbădaică" cu cincizeci-şaizeci lovituri de bici la spatele femeii :

„În vreme cînd năbădaica vine
Să aibă bărbatul un bici bun la sine
Şi la c... să-i deie una sută bine
Şăptezăci sau noăzăci şi unul la vine.
Cinzăci, săsăzeci la spati,
Să o umple de sănătati.
Cu aceasta pre mult să folosăscu,
Grece, moldovence să tămăduiescu ;
Iar la ţigance să nu ispitească,
Fiind boala la ele firească."

În cîntul al IX-lea din *Ţiganiada* este o secvenţă care arată pedepsirea femeii înşelătoare. Infernul dantesc are, aici, o notă de veselie crudă :

„Muierea care pă al său bărbat
Pentru ibovnicul doară iubit,
Cu venin ş-otravă au fermecat
Sau macar cum ea l-au omorît,
Pă ahaia dracii suind călare
O duc unde-i văpaia mai mare.

Străpungîndu-o prin gemănare
Cu tăciuni aprinşi sau înfocate
Frigări, ş-în asemene stare
Aflîndu-să pururе va pate !...
O, voi muieri pre slabe dă minte,
Luaţi sama la heste cuvinte !"

Femeia *modistă* (la modă !) începe să devină ţinta unor lungi poeme satirice, cum este acela, sub formă dialogată, localizat (după Ignacy Kraiki) de Costachi Stamati : *Dialogul unui holtei cu un boiernaş avut, însoţit cu o cu-*

coană de înalt neam. Femeia la modă e scandalizată de vorbele groase ale bărbatului și, cînd pleacă la țară, umple careta englezească de *gavonoșe, șipuri, butelcuțe, capele, bonete, crinoline* și *festoane.* Are pretenția să doarmă în odaie osebită și să primească, în libertate, pe cine vrea. „Sătănița din iad" vrea să aranjeze grădina după stilul nou :

„Aici alee umbrite, nepătrunse nici de soare
Unde turturica geme și suspină pîr'ce moare,
Acolo de sub o stîncă o încîntătoare zînă,
Izvorînd de cristal apă, focul inimii alină,
Și lîngă care o grotă umbra să făgăduiește,
Unde amorul șade cu degetul la guriță : semn că tace
și păzește."

Același poem este localizat și de Gheorghe Asachi : *Soția la modă.* Poemul are un caracter mai apăsat programatic : „iar eu zic : c-o moldovancă, să rămîn tot moldovan !"... Junele boier se plînge altuia de soția ce-a deprins noua modă europeană. Ea nu vrea să se urce într-o caretă „pe resoare", vrea caretă pe arcuri. O apucă des „istericalele" și, cînd acceptă să plece la moșie, pune în trăsură o întreagă uzină cosmetică : „cutii, o tualetă, un vazon cu floricele, săculețe, gavanoase, cutii cu două capele"... Nu iese decît însoțită de o gaiță și un cățeluș. Îndepărtează bucătarul țigan și angajează altul, francez. Respinge eticheta provincială, nu se atinge de *pastrămuri, lapte acru, caşcaval, turtă dulce, strafide ;* vrea *cotlete, blan-manjele,* după rețeta lui Nodé, *fazan fript în pene, pește în lapte* etc. La țară organizează

bal cu masce, jocuri *d-artifiție. O rachetă* (sic), aruncată de pe balcon, aprinde aria cu grîne. Dama la modă pune, în fine, să fie scoasă livada străbună și comandă tufari de Anglia. Abate un rîu prin grădină și, sub un vechi platan, ridică un chioșc unde să se poată retrage pentru a visa...

Conachi însuși tună și fulgeră împotriva femeii care își unge fața cu *ghileală,* își *muruiește* obrazul cu *băcan,* își încinge grumazul cu pietre strălucitoare și își umezește zulufii cu ape mirositoare. Punctul lui de vedere e că femeia să ia aminte la natură și să-și împodobească nu obrazul, ci sufletul :

„Dacă vrei să te iubască bărbatul tău cu credință
Și de voiești înțălepții să-ți caute cu umilință,
Uită-te de vezi pe mere ce roșală strălucește
Și trandafirii pe carii nici zugrav nu-nchipuiește
Firea s-au silit a face acea vie zugrăvală
Ș-a lor dulce frumusățâ vesălește, iar nu-nșală.
Lasă, dar, fățărnicia ș-a obrazului schimbare,
Căci frumusățа firească robește pre om mai tare."

Tot el adaugă la un poem scris mai înainte două versuri sceptice :

„Gîndeam c-am iubit un înger din ceri supt chip femeiesc,
Dar n-au fost decît femeie din iad supt chip îngeresc."

După 1840 tipul femeii cochete circulă mai des prin poezie. Heliade se dezlănțuie împotriva ei într-un pamflet. C.A. Rosetti scrie, în 1839, o romanță : *A cui e vina ?* în care misoginismul e mai discret. El face o filozofie a fatalității sexului, scuzînd inconsecvența femeii. Există,

lîngă o pasionalitate de tip trubadureşc, şi puţină parodie în versurile :

„Tu-mi ziceai o dată cum că pîn' la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra ;
M-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate,
Astfel merge lumea, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai odată, ah ! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ţie ţi-o voi da ;
Toate sînt uitate, toate sînt perdute,
Astfel este veacul, nu e vina ta.

. . . . . .

Cinste şi iubire, dragoste, credinţă,
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-ntîmpla ;
Nu cunoşti iubire, nu simţi pocăinţă,
Astfel ţi-este sexu, nu e vina ta.

Dar cu toată însă, multa-ţi necredinţă,
Inima-mi tot bate orcînd te-oi vedea;
Îngerul eşti în ochi-mi, sfîntă mult fiinţă,
Astfel e amoru, nu e vina mea !"

C. A. Rosetti nu critică, totuşi, prea tare femeia, cum fac Anton Pann şi Nicoleanu, de-un misoginism — zice enervat G. Călinescu — „de-a dreptul grobian". Mai sînt şi alţii care privesc cu un ochi întunecat înşelăciunile amorului. Romanticii minori cultivă decepţia în iubire, femeia începe să ia înfăţişarea demonului. G. Cretzianu numeşte femeia fără suflet „vierme bun de strivit". Gh. Tăutu se uită mustrător la femeia care se hlizeşte „sucind din şele şi din obraz". Nici aceştia nu sînt nişte detractori consecvenţi. Indignarea trece repede în adoraţie, demonul regăseşte uşor atributele îngerului în poezia românească.

Poetul român este, de regulă, ginofil, momentele de „mistificație erotică" (numite astfel de G. Călinescu) sînt puține și neesențiale. Numai poeții erotici mari, ca Eminescu, găsesc uneori accente mai convingătoare în negația femeii corupte.

22. Revenind la Antor Pann, constatăm că acesta este un poet complex, erosul nefiind decît una din temele lui, și nu cea mai importantă. Pann face parte și el din familia poeților întemeietori, dar în linie morală. *Hristoitie sau școala moralului* (o prelucrare) este o carte delicioasă. Alții vor să scrie o gramatică, o retorică, inventează un limbaj pentru poezie, Pann, versificator iscusit, vrea să dea un cod al bunei purtări. Asta convine talentului său de moralist și gustului său de a cîrti. Autorul *Povestei vorbei* este, în fond, un ironist, un poet integral ironist, primul la noi de asemenea proporții. Sfaturile lui au, uneori, un haz extraordinar. În conversație, avertizează el, te păzește „să-ți fie mîinile-ajunse/spre părțile cele-ascunse / Au să te scarpini cu ele / Spre locurile acele/că e lucru de rușine / Și a fi nu să cuvine" *. Vorbind „nu strîmba din gură", este de ocară „să te-ntinzi fără rușine", să-ți frîngi mijlocul ca proștii, nătărăii și dulăii... Cînd îți vine ceasul „ca să-ți sufli de muci nasul", s-o faci cu pază și multă rușine, căci:

* Citez după Anton Pann, *Scrieri literare*, I—III, E.P.L., 1963, text, note, glosar și bibliografie de Radu Albala și I. Fischer, prefață de Paul Cornea.

„Foarte scîrbos lucru este
Cineva cînd îşi priveşte
Mucii şi nu-i înveleşte
Au cînd nasu-şi curăţeşte
Cu unghia, ş-îl zvîrcoleşte..."

Pann prevede toate situaţiile dificile. Cînd vorbeşti cu cineva, zice el, ţine-te la oarecare distanţă „ca să nu-l stropeşti cu bale / şi cu scuipările tale". Cuvintele să fie *frumoase, dulci* şi cu *minte,* nu *mojiceşti,* dacă un ce nu-l ştii bine, nu încerca să-l spui „cu vorbă-ncurcată". La masă să nu iei îmbucătura prea mare că e urît, ci una mică, potrivită, „să-ncapă în gură/ ca s-o rumegi subţire...".

În poezia erotică propriu-zisă, tonul nu mai este atît de mustrător. În 1831, Anton Pann publică *Poezii deosebite, cîntece de lume* (ediţia a II-a 1837), parte culese de la alţii, parte scrise de el. Cincisprezece poezii sînt de Alecu Văcărescu, două de Ienăchiţă şi opt de Iancu Văcărescu. Paternitatea altora e greu de stabilit*. În 1850 publică *Spitalul Amorului sau Cîntătorul dorului,* o antologie de poezii erotice, reluată, într-o formă amplificată, în 1852. Sînt, în prima ediţie, 88 de poezii, în cea de a doua, 298. Unele aparţin Văcăreştilor, lui Conachi, Momuleanu, Cîrlova, Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu, G. Sion, C. Aricescu, altele sînt de autori uitaţi ca M. Lupescu, G. Ucenescu, G. Popescu, Tudorache Georgescu. Scopul culegerii, se justifică Anton Pann, este să facă nemuritoare poemele altora, „compuin-

* Cf. Paul Cornea, studiu introductiv la ediţia citată.

du-le melodia [...] ca să rămîie neuitate modurile lor după veacuri". Cum furturile literare sînt, în epocă, numeroase, Pann avertizează împotriva „celor ce le place să se facă plaghiatori"...

În ediția din 1852 aflăm și celebrul cuvînt *Către cititori*, o primă detașare de stilul jeluitor în poezia erotică. Viziunea îndrăgostiților *zmințiți* la simțuri, aruncați în călduri grozave, căzuți, unii dintre ei, în melanholie pînă ce încet-încet se sting, iar alții „ca muierile, care se bocesc la morminte, prin cîntece își ușurează durerile"... este umorescă. Miturile iubirii tristaniene apar aici într-o formă comică :

„Domnilor !

Socotesc că nu fără cuviință am întitulat această ediție «Spitalul Amorului», căci în coprinderea-i nu veți vedea decît plîngeri de inimi rănite, suspinuri de piepturi săgetate, tînguiri de dureri cumplite, ohtări și tot felul de văitări din pricina Amorului : întocmai ca într-un spital în care se află mulțime de ostași loviți în bătaie și răniți de tot felul de arme, carii își arăt ranele și își spun durerile, cerînd ajutorul doctorilor. Pentru că acest Amor, copil nebun, fiu al Venerii, răzgăiat d-a sa mumă și crescut zburdalnic, în mînă cu arc și săgeți, cu neastîmpăr petrecîndu-și timpul totdauna ca cu niște jucărele, întinde arcul și aruncînd săgeți în toate părțile răzbește și pătrunde inimi de tot felul de vîrste : fără a se rușina de bătrîni, fără a se teme de viteji, fără a se sfii de filosofi, fără să aibă milă de tineri, și chiar de săraci, săgetează piepturile, le înflăcărează sîngele, și atît îi aruncă în călduri grozave, în-

cît mulţi îşi zmintesc simţirile şi se pomenesc ca cei lunateci în somn, şi chiar deştepţi vorbind aiurea, neştiind cum şi către cine. Ba încă unii rămîn zmintiţi pentru totdauna, fără a-şi mai putea găsi leacul, şi din *Spitalul Amorului* ajung în Spitalul nebunilor (la Balamuc) ; alţii cad în melanholie şi încet-încet se topesc şi îşi sfîrşesc viaţa ; alţii iar, ca muierile care se bocesc la morminte, prin cîntece îşi uşurează durerile, ca prin nişte reţete potrivit după chipul şi asemănarea patimii, drept ierburi şi alifii : pentru că în Spitalul Amorului numai astfel de doftorii alină durerile. Priimiţi dară acest Spital al Amorului şi preumblîndu-vă într-însul veţi vedea mulţime de nenorociţi tînguindu-se în dureri, pe carii nedefăimîndu-i să luaţi de pildă patimile lor şi să vă păziţi a nu încăpea într-însele."

Cîntecele de lume propriu-zise nu mai păstrează distanţa ironică. Pann nu se deosebeşte prea mult de ceilalţi autori din antologie. De aceea le este greu specialiştilor să identifice poemele sale. Un accent mai apăsat moral, întoarcerea cîntecului spre învăţătură de minte par a fi notele lui caracteristice. Mai este, negreşit, mişcarea epică din poezie. Plăcerea lui Anton Pann de a povesti este evidentă. Simbolurile se adună în jurul unei fabule (o întîmplare), din care să iasă limpede o idee morală. Chiar în poemele cele mai direct confesive, Pann introduce elemente impersonale din zicerile populare care estompează într-o oarecare măsură nota subiectivă. Iată-l, de pildă, divagînd în jurul *Amorului,* temă la modă în 1830. Tonul

poemului e indecis : între patetismul comun al epocii și ironia fină :

„Amorul nu este om,
Nici vro vită, nici vrun pom.
Numele lui toți îl știu,
Dar nu e-n ființă viu.
El e numai povestit,
Ș-în idei închipuit,
Că e ca un fluturaș,
Zburător, mic copilaș,
Ca un erou înarmat,
Cu arc, săgeți încărcat.
Ș-unde vede tinerei,
Întinde arcul la ei.
Ș-îi săgetează pe loc,
Drept în inimi prin mijloc.
Și așa încep atunci
Să simță dureri și munci.
Care răni apoi în veac
Numai vreun alt leac.
Decît ale lor oftări
Să mai taie prin cîntări,
Povestind cumplitul dor
Ce-l pătimesc de l-Amor."

E suficient să schimbi două-trei accente, și nuanța de confesiune pasională dispare. Amor, erou înarmat săgetînd „pe loc / drept în inimi prin mijloc" — iată o imagine subtil ironică. Oftări „tăiate" prin cîntări — sună a bătaie de joc subțire. Pann dezvăluie, totuși, ceva din strategia lui poetică. Să recitim versurile :

„El e numai povestit
Ș-în idei închipuit,
. . . . . .
Povestind cumplitul dor"...

A povesti amorul e chiar stilul lui de a scrie. A povesti, adică a trece gîndul printr-o istorie

moralizatoare din care, adesea, n-a rămas decît un proverb. Pann nu se expune niciodată total, nu riscă ridicolul unei confesiuni patetice. Caută complicitatea legilor morale, se ascunde după modele. Formula lui de adresare este *se spune că...*

Unele *Cîntece de lume* vorbesc, totuşi, la persoana întîi singular şi sînt mai direct jălalnice. N-am cercetat, neinteresîndu-mă problema, dacă sînt sau nu ale lui Anton Pann. Editorii lui le-au inclus, observ, în ediţia de *Scrieri literare*. De sînt sau nu ale lui Pann, faptul n-are o importanţă capitală pentru tema acestui eseu. Cîntecele la care mă refer folosesc cunoscuta retorică amoroasă. Aflăm, aici, toate elementele a ceea ce Paul Cornea numeşte „erotica combustiunii". Ele s-ar putea rezuma astfel : amorul este o pătimire în doi ; despărţirea schimbă culoarea universului („lumea toate le negreşte / amîndoi dacă nu sînt") ; amorul are legi şi legile pot fi înţelese etc. Alte imagini : cînd pleacă, înamoratul ezită să dea „veste scîrbită", iar cînd, în fine, se hotărăşte s-o comunice, somează pe Anica să-şi ţină parola dată... Trece, de regulă, prin chinurile cunoscute şi promite să nu dea amorul său „în veac uitării". Unele versuri sînt mai meditative :

„Anica, zilele trec
Şi minutele ca clipa,
Nu simţim cum să petrec
Tinereţele cu pripa
Noi din zi în zi murim
Şi ne pierdem din viaţă,
Ca musca ne amăgim
Şi ne-necăm în dulceaţă"...

Meditaţie, evident, banală. Un element atît de derizoriu, ca musca, introdus într-un poem care vorbeşte despre destinul pieritor al omului trădează, indiscutabil, imaginaţia unui ironist. Viclenia lui este să spună că nu ştie nimic, nu pricepe ce se întîmplă. Pann (sau cel ce scrie în stil văcărescian poemul *Grele chinuri m-a cuprins)* recurge la această metaforă şireată : minţile i s-au smintit, vorbeşte aiurea („tot ca un uimit") şi nu ştie ce zice : „nu ştiu, nu pricep nimic"... Apare şi ideea de inefabil erotic : „la un nu ştiu ce poftind". Inefabilul e însoţit de iritarea spiritului îndrăgostit :

„Gîndul, voia mi-am stricat
Caut, privesc nempăcat."

Metafora *comitului* trece de la Conachi la Pann şi, în genere, demonstraţia de acolo o regăsim în poemul *Un comit cînd să arată,* uşor modificată. Pann pune o notă de libertate în jurămîntul lui de vasalitate :

„Oare nu mi să cuvine
A hotărî rob să-ţi fiu ?
Ah, comit, comit !"

Filomila este şi pentru Pann un simbol al suferinţei erotice, *crîngul* — un loc de retragere şi jeluire. „Preajalnicul" poet introduce judecata estetică :

„Trist, filomilo, şi *frumos*
Tu cînţi cu daruri multe
. . . . . .
Inimă rupi de om simţitor

Gîrlă pornești de lacrimi
Cînd spui cîntînd cu mare dor
Tristele tale patimi..."

Milostivirea lui Conachi devine *filotimie* la Pann. Femeia să aibă, dar, filotimie față de bărbatul înlăcrămat. Să fie și credincioasă, numai astfel îndrăgostitul va trece la jertfă. Sacrificiul, vasalitatea nu sînt, așadar, necondiționate. Balcanicul Pann nu acceptă atît de ușor, ca Alecu Văcărescu sau Conachi, dulcele lanț. Vrea, firește, să fie rob statornic și chiar să poarte „acest dulce de rob nume" și pe lumea cealaltă, însă, încă o dată, numai dacă Safta sau Lucsandra arată și ele statornicie și credință.

Oglinda, nurul, lanțul, focul, trupul în văpăi sînt, și la Pann, obiectele, imaginile cele mai răspîndite. Ele sînt bunuri ale epocii. Poeziile par împrumutate de la alții, cu ușoare modificări pentru ca numele vizat să iasă bine în acrostih. *Pînă cînd nu te iubeam* pare opera lui Alecu Văcărescu, numai numele muzei e, aici, altul : Paraschiva. Numele arată originea tîrgoveață a femeii. În rest, același *foc*, aceeași *neodihnă* a sufletului și trupului. Femeia este, și la Pann, idealizată, însă petrarchismul e corectat de un viu simț al realului. Femeia este, evident, o Afroditǎ, merită să poarte coroana frumuseții, ochii ei sînt „rănitori", însă privirea seducătorului nu se mulțumește cu atît. Poetul fixează un model de frumusețe corporală :

„Minunată ești la stat
Și nostimă la umblat
. . . . . .

La trup eşti prea-delecată,
Potrivită, minunată
Încît cine te zăreşte
Deodată să rănească..."

Femeia cu trup delecat şi nostimă la mers ajunge pînă în poezia lui Eminescu. Este modelul frumuseţii verosimile şi accesibile. El apare întîi în aceste cîntece de dragoste şi de petrecere. Regăsim în ele toate motivele din lirica trubadurilor. Deschid o *Antologie a trubadurilor* alcătuită de Pierre Bec * şi ochii îmi cad pe o închinare de dragoste, extrasă din scrisoarea celebrului Arnaud de Mareuil : nu lipseşte nici unul din motivele poeziei lui Conachi, Văcăreştilor, Anton Pann... Un exemplu : „Cînd n-am răgazul să vă văd, nu pot avea nici bucurie, nici plăcere... O sută de ori, noaptea şi ziua, mă rog de Dumnezeu să mor sau să-mi dea dragostea Dumneavoastră /.../ Închid ochii şi suspin, şi adorm suspinînd."

Este mesajul unui Tristan care merge ziua să lupte şi noaptea se gîndeşte la *Stăpîna* lui. E bocetul lui Conachi, mai puţin partea eroică. Să nu scăpăm din vedere că poeţii noştri se foloseau de intermediari (interpreţi), lăutarii, care transmiteau, uneori modificau şi dădeau o anumită culoare acestor poeme supuse, astfel, unui rapid proces de folclorizare. La 1852 versurile lui Conachi şi ale Văcăreştilor deveniseră cîntece de mahala. Pann este el însuşi un intermediar, un popularizator, mai aproape de gus-

* *Anthologie des troubadours*, textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec, col. 10/18, 1979.

tul publicului de jos decît autorii dinaintea lui. Corectările aduse de el poemelor merg în acest sens. *Luniță luminătoare* este un veritabil cîntec lăutăresc. Stilul acela isteț și imperativ, pe care îl vom afla peste un veac în *Cînticele țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu, apare întîi aici. Stil prin excelență muntenesc, iute și colorat, stil de petrecere în durere, de *rîs în plîns* cum zice Nichita Stănescu, un prețuitor al acestui gen de lirism :

„Luniță luminătoare
Și stele strălucitoare,
Luminați mai cu tărie
Scumpa mea călătorie.
Dați lumină înfocată
Pîn cărarea-ntunecată.
Să văz drumul d-a mă duce
La iubita mea cea dulce,
Carea tristă și deșteaptă
Cu dor mare mă așteaptă,
Ca să ajung cît mai tare,
Să-mi dea dulce sărutare."

Prin Anton Pann muza poeziei erotice românești coboară la periferia tîrgului. Trece din *iatac* în *cîrciumă*. Tonul jălalnic capătă, fatal, o notă înveselitoare. Pasiunea tristaniană (modelul îndepărtat) pierde sensul unicității și ireversibilității. Pasiunile se înnoiesc ușor, morțile sînt provizorii, suspinele aduc a desfătare. Anton Pann face, se va vedea deîndată, ca morala să nu lase petrecerii toată libertatea. Deocamdată, lumea petrece în chinurile erosului. Pann trage acum spre partea desfătătoare a lucrurilor :

„Chitar', muz-armonicească
Pînă cînd o să tăcem ?
Pînă cînd să ne muncească
Întristarea ce-o avem ?
Și cînd iarăși o să-ncepem
Dulce să ne veselim ?
Că din griji, precum pricepem,
Nimica nu folosim.
Ceasul umblă, vremea trece,
Și noi nainte pîșim,
Ne spune, ne dă junghi rece,
Că vîrsta ne-o moleșim.
Și dacă în asta floare
Cu dulceață nu trăim,
Tu cînd nădăjduiești oare
Vrem-asta s-o mai găsim ?
Ducă-să doru,-ntristarea,
Ducă-să inima rea,
Ducă-să chinul, ohtarea,
Ducă-să grija cea grea.
Iar noi cu o glăsuire
Totdaună să cîntăm
Și tot cu bună voire
Slobozi să ne desfătăm."

23. Anton Pann își permite să glumească cu *Amoriul*. În cele mai vesele prelucrări, improvizații de-ale lui e vorba mereu de *muieri* și de *dragoste*. În *Calendarul* lui *Bonifatie Setosul* trece „fămeia frumoasă" în rîndurile lucrurilor faste, alături de punga de galbeni plină, de mîncarea și băutura bună... Cum există o legătură directă între fapta bețivului și mișcarea astrelor, Pann îi studiază consecințele. Dacă bărbatul sau muierea, de pildă, se ivesc dimineața cu capul plin de rachiu, atunci — „atuncea e întunecimea soarelui înveverată". Situația nu interesează tema noas-

tră. Nici situația, nici consecințele. Dar vine numaidecît alta care are legătură cu erosul. Atunci, de exemplu, cînd ibovnicii sînt *înăuntru* (în cîrciumă) și muierile așteaptă afară : „atuncea sînt întunericimi, urmează vreme umedă și, cumva de nu va ploua din ceri, izvorăsc picăturile din ochi“...

Previziuni ambigue, propoziţiuni deocheate, întunericimi suspecte ! Anton Pann este cel dintîi care aduce în literatură imaginea unei conjugalităţi degradate. Eroina istorioarelor lui morale e, de regulă, *muierea rea*. Viaţa a făcut din Izolda o fiinţă infernală. Puterea ei de invenţie, în rău, este nelimitată. Pentru stăpînirea (nu vindecarea ei), Pann prevede sancţiuni severe. Misoginia lui este profundă. Bărbatul beţiv, destrăbălat, cîrcotaș e totdeauna bărbat : cel care descoperă și impune legea. Muierea e mereu rea. De aceea trebuie „bătută foarte pe spinare“... Vocaţia ei este să fie totdeauna contra. Are o imensă, absurdă capacitate de împotrivire. În citatul *Calendar* dăm peste jeluirea unui bărbat despre muierea lui rea :

„Bici de foc muierea mea,
Una voi eu ș-alta ea,
Cînd voi dulce, ea amar,
Eu cer apă, ea-mi dă jar.
Eu zic cald, ea zice frig,
Și-mpotrivă-i n-am să strig.
Doamne, nenorocit fui !
Vai de nunta ce făcui.“

În *Îndreptătorul beţivilor*, unde Pann face o clasificare a tipurilor de beţivi, aflăm (în *Cîntarea* a 9-a) și ceata muierilor care beau prin

bordeile mahalești ale Bucureștilor. Aici se petrece cu lăutari, cu jocuri de cărți și, bineînțeles, cu vin. Pann aduce elogiul cel mai sincer acestei băuturi :

„Vinul cel bun la vederi
Dă vesele mîngîieri,
Și încălzește pe loc
Trupul ca un bun cojoc,
Dă-ndrăzneală la cuvînt,
Face pe mulți ce nu sînt,
Pe alții face galanți,
De-mpărțesc la unii alți."

Vinul e, într-adevăr, bun, dă mîngîieri vesele, dă îndrăzneală la cuvînt, dar să nu uităm că vinul este proprietatea exclusivă a bărbatului ! E teritoriul lui rezervat de vînătoare. „Pîn mahala la Izvor", în pridvor la Breslea, pe la Tabacii de jos bărbații petrec cu vin blînd. Însă, culmea !, sînt și muieri care intră în cîrciumă. Pann este pur și simplu indignat. Cine a permis muierilor să pătrundă în acest sanctuar al bărbaților ?

„Se află și din muieri
Care dau pe vin fuieri,
Din jupînese fiind,
Și beau pînă la chef prind,
Dar neharnice-s de rînd,
Că să îmbată curînd,
Apoi fac tot mișălii,
Floarțele, sute și mii."

Muierea rea și muierea bețivă, adesea confundate, nu au, evident, nimic de a face cu erosul. Morala este mai aproape de înfățișările iubirii în *Erotocritul* (1837), prelucrare după o

carte grecească. Este o meditație despre consecințele psihice ale amorului și despre calea cea justă ce trebuie urmată de tineri și de părinții lor. Pann nu pierde nimic din vedere. Grija lui este să întemeieze o morală socială a erosului. Despre această intenție sîntem avertizați în *Introducere :*

„Aceasta istorie mitică, de s-a și numit Erotocrit, n-a fost însă smintitoare, au vătămătoare la sufletele tinerilor (cînd cinevași va lua seamă fără patimă), ci mai vîrtos folositoare și morală; căci totdodată arată că puterea amorului a intrat în inima Aretii prin auzire, iar în inima lui Erotocrit au întrat prin deasa privire, și prin acest exemplu povățuiește pre părinți ca să nu se-ntinză la vorbe de amor înaintea cruzilor și nevinovaților tineri și să nu laude frumseți trupești, nici să se lenevească de a popri sloboda și deasa privire a frumoaselor fețe (căci frumsețea strică virtutea sufletului) și asculiarea cea dulce a amurezatelor cîntece."

Pann recomandă, în privința moralei, o linie de mijloc : nici prea aspră, nici prea îngăduitoare. Nici ca Împăratul Eraclie, neomenos și intolerant față de fiica lui, nici atît de plecat, lipsit de autoritate, în fond, ca Pezostrat. Omul e bine să păzească „hotarul cel de mijloc" pentru ca astfel să se împace înțelepciunea bătrînului cu „grabnica și iute înfierbîntează a tinerilor"...

În fine, Pann cere tinerilor ascultare față de părinți. Să stăpînească amorul, să nu se lase pradă pornirilor, să nu-și întineze încai „scumpa comoară a feciorii lor", să aștepte pînă ce vremea și virtutea vor aranja lucrurile așa cum se

cuvine ! Formula ideală a iubirii este, după Pann, aceea ce se deschide spre o căsnicie tihnită, cu roade dulci. Numai firea lui cusurgie, cîrtitoare de moralist îl împiedică să fie un filozof al amorului conjugal, ca Aristot sau Plutarc. Familia este, şi pentru el, o uniune în care utilul întîlneşte agreabilul. Amorul este *philia* şi *philia* trebuie să înainteze mereu pe calea virtuţii. Pe autorul *Cîntecelor de lume* îl înspăimîntă *mania* (erotică) : „înfricoşatele săvîrşiri ale zuliii femeieşti". Intervine, apoi, *muierea rea* şi orice idealitate se pierde. Dar, la început, amorul este o dulceaţă. Ce devine mai tîrziu este altă poveste. Roada este, încă o dată, dulce cînd dorul e tînăr şi înfierbînţeala iute :

„Căci, cu cît amorul
La-nceput dă dorul
Ş-aduce nevoi,
Cu atît firește,
În urmă-ndulcește
Sufletul la doi.
Şi dacă nainte
Vor fi fost cu cinste
'N ale lor urmări,
Atunci vor aduce
Şi roadă prea dulce
'Ntr-ale lor cămări".

Noul Erotocrit este un roman de dragoste parabolic. Aventura (în spaţiu mitic) merge, aici, mînă în mînă cu reflecţia morală. Traducînd, parafrazînd, Pann ştie să găsească tonul potrivit. Sînt temele lui, chiar dacă tipologia şi scenariul epic le-au inventat alţii, cu mult timp înainte.

Pann se simte bine cînd judecă amorul, cînd faptele sînt întoarse şi pe o faţă şi pe alta. În dialogul dintre Erotocrit şi Polidor, Pann îşi regăseşte propriile idei despre înfrăţirea dintre muzică şi poezie, iar în *Adaosuri la noul Erotocrit*, traducătorul introduce *Cîntecele [lui] de lume*. În fapt, *Noul Eretocrit* este manualul cel mai amplu despre codul erotic al epocii. Însă manualul (codul) trece printr-o fabulă mitică. Erotocrit („critic, adică, d-amor"), fiul lui Pezostrat, „ministru politic" al împăratului Eraclie, *petrece* în oftări şi cugetări grozave, ceea ce va să spună că este înamorat. Areti, fiica împăratului, este sursa acestui chin. Erotocrit se confesează prietenului său, Polidor, iar dialogul este comentat de alt personaj, Poetul, care introduce actorii pe scenă şi-i prezintă publicului. Erotocrit suferă la modul în care suferă toţi îndrăgostiţii timpului :

„M-a prăpădit amorul, de nu sînt nici viu, nici mort.
. . . . . .
Mi-am pierdut toată simţirea, de nu mai ştiu unde sînt..."

Polidor face teoria amorului nepotrivit (temă clasică) şi îndeamnă pe Erotocrit la raţiune. Erotocrit face şi el teoria înţelegerii şi a simţirii în iubire, luînd partea simţirii (sentimentului) :

„Amorul cînd să porneşte, şi va vrea de-a birui,
Simţirile-mi nu-s în stare a i să împotrivi..."

Erotocrit a ajuns, ca Romeo, o jucărie în mîinile soartei. Soarta se cheamă *Amorul nebun :*

„Voi să mă las, dar Amorul mă ține în lanț băgat
Mi-a luat înțelepciunea, simțirile mi-a legat..."

. . . . . .

„Arde trupul, îl muncește, ca pe niște cărbuni pușI..."

Polidor e spirit practic. Dacă Amorul, zice el, are puteri voinicești, de ce n-ar avea și voința asemenea puteri ? Recomandă, în consecință, abătutului Erotocrit, ca o terapeutică sigură, vînătoarea : „umblă să te răcorești". Gîndul lui sănătos este ca tînărul Erotocrit să nu se întindă acolo unde nu-i este permis. „Lucrurile nepotrivite" i-ar putea aduce suferință, iar suferința l-ar băga în mormînt. Erotocrit se hotărăște să fugă, dar înainte de asta ia *chitara* și cîntă în stilul lui Ienăchiță :

„Arz fără de încetare, mă usuc și mă topesc,
Fără să cunosc pricina de ce atît pătimesc,
Plîng, vărs păraie de lacrămi, dar toate-mi sînt în zadar,
Că nu pot să-mi stingă focul, cît de puțintel măcar...".

Un Ienăchiță într-un vers însă de 15—16 silabe. Cîntecul purifică („parcă îmi piere focul și simț că mă răcoresc"), dar Amor nu cedează. Imaginea incendiului cosmic este remarcabilă :

„Arde-ntreaga lume-n pară, și elementele toate...".

Tema celui de al treilea „consert" (cîntec) este aceea de ordin fiziologic : prăbușirea fizică a subiectului erotic, trecerea de la cald la rece, căderea în leșin dulce :

„Sîngele mi s-a schimbat, nici într-un fel n-a rămas,
Că aci e-nvăpăiat,
Ş-aci rece îngheţat, mă-nfiorez ceas pe ceas.
Simţ un prea dulce leşin, toate vinele-mi slăbesc,
Nişte sfîrşituri îmi vin,
De nici nu poci să suspin pînă de tot amorţesc."

Erotocritul a fost sedus prin *vedere*, Areti este sedusă prin *cîntec*. Neştiutoarea fată ascultă şase seri la rînd cîntecele întristatului Orfeu şi se înspăimîntă, somnul îi piere. Insomnia este, ştim bine, primul semn al dulcei maladii. O comparaţie mai puţin obişnuită în poezia epocii arată naşterea sentimentului erotic :

„De inima-i se lipise ca văscul de copaci chiar."

Al şaselea cîntec este un *salut d'amour* :

„Trandafirii, cum te zăresc,
Să schimb pe loc, nu mai roşesc,
Foile li să veştejesc
Şi fără de nici o faţă să scutură la pămînt.
Crinii cei albi îngălbinesc,
Ard, se pîrlesc şi să zbîrcesc.
Mucejesc, de tot să sfîrşesc,
Şi cuprinşi de o negreaţă, îi vezi parcă nici nu sînt.
Şi pomul cel verde frunzos,
Cînd e plin de dulce miros,
Primăvara-n timpul frumos,
Cum te va vedea pe tine,-şi pierde podoaba de tot.
Filomilele amuţesc,
Tac şi încetişor şoptesc,
S-ascund în cuiburi, se sfiesc
Şi, de pizmă mare-n sine, amorţesc, glas nu mai scot."

Intervine tema fugii ineficace, apoi aceea, de esenţă medievală, a dovezii de dragoste printr-o faptă eroică. Erotocrit arde de dorinţa ca „Areti

pe el călare cu ochii ei a-l vedea / Şi suliţa să apuce ca un viteaz luptător / Să se arate pre sine peste toţi biruitor"... Cu alte cuvinte : vrea să înnobileze la modul cavaleresc sentimentul său. Nobleţea cîntecului nu-i suficientă. Trebuie şi nobleţea armelor. Erotocrit este, în fond, un trubadur care într-o mînă ţine *chitara,* semnul inspiraţiei, şi în alta *lancea,* semnul curajului viril. Două arme care deschid drumul spre inima *Stăpînei.* Doamna lui Erotocrit este însă o copilă care nu cunoaşte ceremonialul erotic. Ea se adresează doicii şi se lasă sedusă de cîntec.

Ce urmează iese din sfera liricii propriu-zise. Intră în cîmpul poeziei eroice şi al moralei. Cîteva versuri dezvoltă tema mesagerului :

„O, cer ! o, soare şi lună,
O, stele! de sus priviţi,
Şi patima, mea,-mpreună,
Pretutindenea vestiţi"...

iar o *Eho-vorbire* nu-i decît un *sirventés,* o contestaţie a inflexibilei autorităţi paterne :

„O, trăsnete ! Căderi peste Împăratul"...

Există în roman mai multe *planh*-uri numite *plîngeri,* cu numeroase elemente mitologice :

„Înspăimîntează-te, soare, suspină şi tu, pămînt..."

dar şi cu un puternic sentiment de scîrbire de existenţă :

„M-am săturat de viaţă, nu-mi trebuie să trăiesc,
Mi-e scîrbă-n sfîrşit de lume, o las ş-o heretisesc."

Nu sînt, încă o dată, ideile lui Anton Pann, dar sînt idei care se potrivesc cu mentalitatea epocii în privința iubirii. Văcăreștii, Conachi le sugerează la modul lor galant, Pann le prezintă, mai didactic, prin mijlocirea unei prelucrări. Într-o adaptare, limbajul este inevitabil contaminat de limbajul poetic al timpului și de stilul individual al poetului. Pann care adaptează în chip curent temele altora, își impune temperamentul și stilul său. Este ușor de închipuit că nimeni nu se mai întreabă asupra modelelor cînd citește *Cîntece* ca acestea, trecute repede în repertoriul lăutarilor bucureșteni :

„Unde-ți este frumusețea,
Sufletelul meu iubit ?
Unde-ți este rumenețea
Și drăgăstosul zîmbit ?

Unde ț-e cătarea blîndа
Asupra mea s-o arunci ?
Să-mi vezi jalea netăcînda
Și dureroasele munci.

Unde-s dulcile-ți cuvinte
Ș-întru tot mierosul glas,
Cu care p-al tău părinte
Veseleai în orice ceas ?

Te-am pierdut, ah ! vai de mine !
Te-am răpus, soarele meu,
Am rămas fără de tine,
Nenorocitul de eu.

De acum dar te voi plînge
Și țărîna-ți voi uda
Pîna moartea ne va strînge
Sufletul cînd îmi voi da."

Adaosurile, din care am citat versurile de mai sus, reproduc și îmbogățesc, repet, sumarul *Cîntecelor de lume*. Apar, din nou, Nina, Anica, Sultana, Elenco și, odată cu ele, imaginea lumii ce se *întunerecează*, a *muncilor în silă*, a *legii cumplite, vrăjmășești*. Să se observe că la Anton Pann suferința în amor are o puternică nuanță de agresiune asupra ființei. Nu este numai un chin dulce, ci și o *peire*, o pătimire în munci rele. Dealtfel, sentimentul fundamental al acestor *Cîntece* este acela de înșelăciune. Pann este foarte sensibil la astuțiile femeii. Presimte trădarea și vede ușor ura ce încolțește în iubirea cea mai năvalnică. Poeziile sale oscilează între laudă și misoginie, între *salut d'amour* și *sirventés* din retorica trubadurilor. Iată cum este strecurată bănuiala într-un poem care începe cu *Stăpîna mea* și face mare caz de umilință („umilit fac rugăciune") :

„Ah ! dar care mi-e greșala ?
Descopere-ți bănuiala !
Spune, așa să trăiești,
Poate vro vicleană fire
A umblat cu clevetire
De pizmă, să mă urești.

Nu aș avea nici o jale,
Dacă mă urai cu cale,
Arătîndu-mi pentru ce ;
Ci această mă omoară
Și în mormînt mă pogoară,
Că nu poci să știu de ce.

Ah, iată iubirea mare
Ce fel de răsplătiri are
Și ce cîștigi de la ea :
Sfădiri, mîhniri, urîciune,
Depărtări ș-amărăciune,
În loc a te mîngîia !"

Motivul Dalilei apare, dealtfel, întîi în aceste *Adaosuri*. Decorul este acela al orașului balcanic : caleașcă, țigani care gonesc mușțile, bărbați îmbrobodiți, slugi umile și un rob prost care nu poate fi decît înamoratul ce se jelește și contestă în niște versuri sprintene :

„Ani carii îi trăiai
Împreună cu mine,
Nu crez și acum să-i ai
Tot cu același bine.

Nu zic că ședeai pe bani
Și umblai cu căleașcă,
Sau te slujeai de țigani,
Mușțele să-ți gonească :

Nu. Căci eu singur am fost
Cu dragoste la toate,
Barbat, slugă și rob prost
Slujindu-ți cît să poate.

Iar tu doamnă te numeai
Ș-a casii stăpîna,
Orce doreai și pofteai,
Îți era și în mîna.

Care dar alt neajuns,
O, nemulțămitoare !
Te-a rănit și te-a pătruns,
Să te faci vînzătoare ?

Ah ! Iudo ! Dalila !
De interes orbită,
Vai ! amar seamă vei da,
Aspidă otrăvită !"

Tema *dușmanilor de pizmă* este tipic trubadurescă. Totdeauna este cineva care bagă intrigă, vorbește de rău pe cîntărețul erou și provoacă o ruptură vremelnică între subiectul și obiectul

erotic. Pann se apără în stilul său de cei care născocesc „defaime" şi-l ponegresc fără scrupule : e gata să-şi desfacă pieptul şi să-şi arate inima lipsită de făţărnicie ! Scopul duşmanilor e să-l răcească de fiinţa, de data aceasta, slăvită :

„Să mir cu ce pîre să mă clevetească,
Să te depărteze şi să mă recească."

Însă adoraţia, închinarea nu ţin mult. Pann împinge cîntecul spre obişnuita cîrtire împotriva femeii care cheltuieşte mult, trădează uşor şi are gură rea. Cîntul al XXIII-lea e semnat *De un păţit* şi pare a fi scris în limbajul mahalalei bucureştene din celălalt veac. Tema istericalilor din poezia lui Matei Milu, a *ghilelei* lui Conachi şi a *femeii modiste* din versurile indignate ale lui Stamati şi Asachi este tratată de Anton Pann într-un stil mai arţăgos şi cu o viziune mai neagră asupra amorului casnic :

„N-a mai rămas, frăţioare,
Cineva să se însoare,
Că precum cîştig nu este,
De vom lua şi neveste,
Pas apoi de mai trăieşte
Or în lume pribegeşte.
Că ele nu te întreabă
D-ai negustorie slabă,
Ci dă-mi, ado, cheltuieşte,
La mode mereu croieşte.
Dă bani pe gălăndărie,
De n-ai, ia în datorie.
Ele privesc la cocoane
Şi la alte mari persoane,
Ce în toată săptămîna
Să-şi croiască le dă mîna,
Astfel şi ele să-mbrace,

Nu lasă moda să treacă.
Tot îţi cer, tot te frămîntă
Pînă văd că cucu-ţi cîntă,
Apoi atunci or te lasă,
Or de tine nu-i mai pasă.
Cît trăieşti, nu mai vezi pace,
Casa-n iad ţi să prefăce.
De ocări şi de blesteme
Îmbătrîneşti fără vreme.
Perii în cap îţi albeşte
Şi obrazu-ţi încreţeşte.
Ureşti lumea, ureşti viaţa
Şi nu-ţi mai veseleşti faţa.
Amărît îţi priveşti groapa
Şi mîngîierea ţ-e poapa."

24. În *O şezătoare la ţară, Povestea Vorbei* şi celelalte scrieri vine des vorba despre eros, sub formele lui, mai ales, degradate de o căsnicie rea. Femeia rea exasperează, pur şi simplu, pe Anton Pann. O întîlnim peste tot : în parabole şi istorioare morale, sub chipul urîţit de acreala sufletului. Arma ei redutabilă este gura rea. Femeia bună este, după Pann, aceea care nu cîrteşte şi nu se dă în lături de la treabă. Punctul lui de vedere este rudimentar ţărănesc : femeia să fie vrednică şi sănătoasă :

„Că ei [ţăranii, n.n.] nu caut avere,
Ci nevastă cu putere,
Ceva de ani măricică,
Ca pe „nu poci" să nu-l zică,
Să fie coaptă la oase
Şi cu braţe sănătoase,
Ca mămăliga cea mare
S-o poată-nvîrti-n căldare,
Să poată rîdica sapa
Şi vadra în cap cu apa,
Cum ş-n mîini orce apucă
Să fie-n stare să-l ducă."

Nu este un dispreț în acest portret, ci o mentalitate pe care Pann, critic al leneviei, fățăriilor orășenești, o îmbrățișează fără ezitare. Femeia are în gospodărie un rol precis, erosul este eliminat din discuție. Dragostea s-a stins, a rămas doar îndatorirea femeii față de casă, bărbat și copii. Însă femeia este, din fire, rea, înșelătoare, și Pann dă mai multe pilde. Toate duc spre o morală mizogină. Un bărbat se însoară cu o fată și, prinzînd-o cu altul, îl silește pe intrus să-i restituie cheltuiala de la nuntă. Procedează și a doua oară în același fel și promite celei de-a treia neveste să procedeze întocmai dacă înșelăciunea se va produce iarăși *(Bărbatul însurat de trei ori)*. Un orășean cam bufon, ajungînd într-un sat, trage în casa unei babe și-i spune că :

„S-a dat poruncă domnească
Ca să se căsătorească
Fetele luînd uncheaș
Și babele flăcăiaș"...

Fata babei zice „dec !", însă baba, spirit legalist, apără ordinul domnesc :

„— Ba nici un dec, fata mea,
Zise baba către ea.
Că domnia ce vrea face,
Nu te întreabă de-ți place...".

Acest derizoriu *partimen* are o ironie foarte fină. Pann vădește sensibilitate la grotescul psihologiilor senile. În *Povestea vorbei* pune cap la cap ziceri, proverbe despre dragoste și ură din care rău iese întotdeauna femeia. Ea este leneșă, vicleană, vorbește mult și este de regulă minci-

noasă. Ironia atinge, uneori, instituția familiei ca atare (o instituție rău făcută !) :

„Se uită la el ca dracu la popa.
Și
Îi stă ca un gunoi în ochi.
Zicînd :
Of ! îmi vine rău de tine.
Și
Mă mir ce parte ai avut, bărbate,
Că toți s-au înecat și tu ai scăpat.
Și
Îi stă ca un gunoi în ochi.
Sau
O iubește ca sarea în ochi.
Și ea
Îl iubește ca gheața în sîn.
Și
Două-trei coade de topor curg din dragoste.
Căci
Iubirea mojicească e ca gluma cîinească.
Și
Face chef de curcă beată.
Despre care e o zicală :
Dintr-o scînteie se aține focul.
Și
I-a căzut mîrlă pe pîrlă.
Și
I-a căzut la inimă tronc,
Ca cloșca pe oau clonc.
Și-apoi,
Dragostele prenoite
Ca bucatele-ncălzite.
Este și dragoste :
Eu leșin, mor pentru tine,
Și tu habar n-ai de mine."

Este o morală în aceste propoziții ? Una impersonală și sănătos sceptică : aceea pe care o aflăm și în operele folclorice care au răspîndit, de pildă, imaginea femeii perfide sau imaginea bărbatului neghiob. La Pann primează, cum am

spus, femeia rea. El reproduce mai întîi un număr de proverbe (ca de exemplu : „Arţagul îşi găseşte pîrţagul"), după care dă o istorioară ilustrativă. Pentru propoziţia dinainte inventează (prelucrează) povestea unei văduve bătrîne care, în contractul de căsătorie, stipulează dreptul de a-şi ocărî bărbatul în locuri publice iar bărbatul să tacă. Acesta este *arţagul*. Văduva găseşte, după numeroase eşecuri, un bărbat care acceptă condiţiile contractului cu un amendament : dreptul de a avea şi el, o dată pe an, un *pîrţag*. Pîrţagul învinge arţagul şi văduva se cuminţeşte după o bătaie bună. Povestea este întretăiată de versuri independente, cum sînt acestea de mai jos, vizînd condiţia femeii instabile. Moralistul le precede de o explicaţie despre o femeie, care, sedusă de vorbele curtenitoare ale cuiva, îşi lasă bărbatul, copiii şi fuge. Pann reia, aici, tema lui privilegiată : prostia şi răul caracter al femeii. Bărbatul, zice el, nu-i amorez, nu umblă să-şi „giugiulească" nevasta, e serios şi apăsat de grijile vieţii. Însă femeia se lasă ademenită de altul, care :

„Umblă după dînsa şi o curteneşte
Îi face bizele, versuri îi citeşte,
O-nalţă în slavă, zînă o numeşte"...

Versurile dinainte atrag atenţia asupra efectului păgubitor al poeziei asupra femeii slabe de fire. Moralistul e pe punctul de a pune în discuţie temeliile morale ale literaturii erotice. O temă nouă se deschide, astfel, în versurile lui : tema poeziei care sminteşte femeia şi strică familia. Operaţia de seducţie prin poezie e

condamnată. Din această acră morală iese un cîntec despre surparea fizică a femeii uşoare :

„Fost-ai lele cînd ai fost,
Dar acum eşti lucru prost ;
Ai fost floare, trandafir,
Dar acum eşti borş cu ştir ;
Ţ-a mers vestea, cînd ţ-a mers,
D-acum leţcaia-ţi s-a şters.
Geaba cochetării faci,
Că la nimeni nu mai placi.
Te-au lăsat toţi ş-ai rămas
Ca un odorog de vas ;
Cît să te dregi la obraz,
Te-ai trecut, nu mai ai haz.
Gîndeai că chipu-ţi frumos
O să stea tot abanos.
Acum poate să plăteşti
Frumoasă să te numeşti."

Asemenea parabole sînt numeroase în *Povestea vorbii* : despre căsătorie, despre nevasta care iubeşte banul nu bărbatul, despre cadîna care sfătuieşte altă cadînă să nu-şi cumpere un măgar ci să-şi ia un bărbat, bărbatul fiind mai vrednic la treburi, despre amor şi noroc... Unele, ca aceasta din urmă, au un caracter mai pronunţat liric. Poemul *(Povestea ăluia)* e o reflecţie sprintenă despre atotputernicia amorului şi manifestarea oarbă a norocului :

„Dar amorul la cîţi trece
Pîn' la mormînt îi petrece,
Şi nici atuncea nu-i lasă,
Ca norocul ce nu-i pasă,
Ci şi pe ale lor oase
Varsă lacrămi dureroase,
Le rîdică monumente,
Cele mai tari elemente,
Le zideşte chimitire

Spre vecinică pomenire.
. . . . . .

El slăvește în viață
Un adevăr cu dulceață,
Și o dreptate cinstește,
Aceasta îl mulțămește.
La neam, l-averi nu să-nchină
(Lumea de pilde e plină),
La el săracul e una
Cu cel ce poartă cununa,
Înțeleptul și nebunul
La el amîndoi sînt unul.
Mîndru deloc nu se ține,
Petrece cu fiecine,
Pe nimeni nu osibește..."

Poemul se termină printr-o juxtapunere de proverbe despre iubire și moravurile ei. Iată cîteva :

„Unde e dragoste multă e și uriciune multă.
Bărbatul temător își învață nevasta curvă."
. . . . . .
„Decît să-și păzească cineva nevasta, mai bine crîngul cu iepurii..."
. . . . . .
„Ci cînd vei să-ți iei nevastă,
Uită-te la mumă-sa și cunoaște pe fie-sa."

Unele aluzii la moralitatea femeii sînt crude :

„Cățeaua pîn' nu pleacă prin mahala
Cîinii nu se ia după ea.
. . . . . .
Și curvele poartă rochi
Dar le cunoști după ochi..."

Văzînd și aceste exemple, putem trage o concluzie : Anton Pann nu este decît într-o mică parte a operei lui un poet erotic propriu-zis.

Este un moralist al erosului. Tema lui predilectă abaterea de la „căsnicească lege". Vinovată este, de regulă, femeia rea (în misoginia lui, Pann îşi pierde umorul). Într-o epocă în care femeia este divinizată, iar poezia erotică domină producţia literară, Pann introduce critica erosului. Figura lui poetică dominantă este aceea a *conjugalităţii periclitate*. Periclitate de firea slabă, nestatornică a femeii, de moravurile sociale, de prostia omenească etc. Lîngă această figură, există altele două : aceea a *bărbatului păţit* şi a *femeii îndrăcite*. Pann semnează el însuşi *un păţit* şi, dacă dăm crezare uneia dintre *adiatele* sale (cea din 1849), poetul a cunoscut direct, în viaţa lui casnică, tipul femeii diabolice. Prima nevastă i-a fugit în chiar ziua cununiei şi, ca să-şi recapete drepturile, Pann urcă de mai multe ori Dealul Mitropoliei :

„Arătînd la judecată
Că ea pe alt a voit
Şi cu mine cununată
Cu minciuni s-a pomenit.

Judecata porni silă
Cu bici a o-nfricoşa,
Gîndind că va prinde milă
Asupra mea ea aşa.

Dar geaba, mijloc nu fuse
S-o facă a mă iubi,
Că ea îndată se duse
Şi iarăşi se osebi.

Judecata iar mi-a dat-o,
Ea asemeni iar fugi,
Mii de ori a-nfricoşat-o,
Dar nu mă putu-ndrăgi.

Dacă vede-n cea din urmă
Că vrea a se omorî,
Judecata ni se curmă
Şi s-o las îmi hotărî."

Sătul şi dezamăgit, soţul rupe, în fine, foaia de zestre şi se separă de infidela nevastă. Feciorul este crescut „în răzgîieli" de mamă, nu se ţine de şcoală şi, cînd se face mare, umblă „întru desfrînare". Revolta împotriva tatălui e iminentă :

„M-a defăimat şi în faţă
Şi în dos, cum i-a venit,
Vrăjmaş mi-a fost pe viaţă,
Binele nu mi-a voit.
. . . . . .

Precum nici că iscăleşte
Cu prenumele meu : Pann,
Ci p-al mumi-sii iubeşte,
Ş-îşi zice : Agurizean"...

Pann, fără a cunoaşte teribilul complex care stă în spatele acestei urîte defăimări, desfiinţează „pravilnic" pe fiul neascultător, nelăsîndu-i nici o moştenire. Şi, pentru că fiul îl înjură grozav şi se bucură cînd află că tatăl e bolnav, Pann lasă cu limbă de moarte să nu vină la înmormîntarea lui. În spatele fiului necuviincios stă, desigur, mama : *femeia diabolică*. Pann nu uită, nici în pragul morţii, jignirea ce i-a fost adusă în tinereţe.

În adiata citată, poetul laudă pe Catinca, ultima nevastă :

„Comoară mi-a fost soţia,
Care foarte m-a iubit...
. . . . . .
În momelele streine
Inima-i nu s-a supus

Mă asculta cît se poate
Din cuvîntu-mi nu ieșea,
Se supunea întru toate
După voința-mi pîșea..."

Pann ne dă, indirect, un portret al femeii bune, din punctul lui de vedere : *iconoamă,* cuminte, supusă, muncitoare, nu iese din cuvîntul bărbatului, îl cată „la boale", nu ține „sicret" în sine... Misogianul Pann este, în fine, mulțumit :

„Căci dragostea unde este
Și unde se înțeleg
Unindu-se cu aceste
Doi se fac un trup întreg"...

Adiata prevede, cum se știe, călugărirea Catincăi, într-o mănăstire din apropierea Viforiței, acolo unde poetul vrea să-i fie îngropat trupul. Cumintea, iconoama, supusa Catinca a luat moștenirea lăsată de soț, dar nu s-a retras la mănăstire. N-au avut nici un efect jurămintele, blestemele din *adiată.* Anton Pann a mai pățit-o o dată.

A doua direcție a poeziei merge spre *Cîntecul de lume,* pe care, esteticește, îl întemeiază. Speță deformată de *canso* în medii periferice orășenești : cîntec de petrecere și de iubire petrarchistă din care sensul idealității a dispărut. Multe din aceste cîntece sînt, la origine, producții culte trecute printr-un proces rapid de folclorizare (în mediul periferiei urbane). Publicîndu-le în *Poezii deosebite* (1831) și *Spitalul amorului* (1850), Pann le-a fixat formula și le-a reintrodus în literatură. Ele vor circula și vor influența, de aici înainte, poezia română, purtînd

marca stilului său : spectaculos muntenesc, cîrtitor ironic, colorat...

25. Îndepărtîndu-ne puţin de tema erosului, să observăm că Pann precede poezia, indiferent de subiectul ei, de o extraordinară literatură de programe. Prefeţele, explicaţiile, dedicaţiile se ţin lanţ : nici o broşură nu apare fără un *cuvînt către cititor* sau o dedicaţie lungă şi curtenitoare către un protector. Ia naştere, astfel, o *paraliteratură* ce stă în antecamera literaturii sale şi încearcă s-o justifice. Retorica ei este apropiată de retorica amoroasă : acelaşi gen de curtoazie, aceeaşi vervă ironică, aceeaşi acrobaţie între laudă şi contestaţie, acelaşi spirit moralist tăios şi perfid. *Hristoitia* începe cu o dedicaţie-scuză :

„Cela ce găseşte vină
S-o vrea s-o facă mai bine
Nu stau cu el în pricină
Slobod este de la mine“,

urmată de *un cuvînt către cititori* şi de o *prefaţă*. Tema primului este umilinţa, mai exact : afectarea unei modestii fals umilitoare. El, Pann, s-a străduit *să prefacă* într-un stil frumos cartea ce vine din limba lătinească, dar este sigur că stilul său nu va mulţumi pe toţi, căci :

„Căci ştiu că nu-i om să facă
Vrun lucru la toţi să placă.
Fiecăruia îi place
Aceea ce însuşi face
Cusurul altui zăreşte,
Îl judecă,-l preţuieşte,
Iar d-al său să poticneşte...“

Morala sare, va să zică, în ajutorul prefăcătorului : nu există critic totalmente drept, oricine judecă aspru pe alţii şi este îngăduitor cu sine ! Aşadar, orice cîrtire este suspectă, orice reproş trebuie întîmpinat cu scepticism. Pann se apără de posibilele contestaţii trecînd chestiunea estetică pe plan moral, acolo unde se simte tare. Slăbiciunile omeneşti explică totul, inclusiv imperfecţiunile creaţiei literare. Odată fixat principiul unei critici fatal subiective, poetul devine generos : acordă toate libertăţile. Să judece, dar, în voie oricine doreşte, el, autorul, nu se va supăra ! Asta este estetica. Urmează în *Prefaţă* partea morală propriu-zisă. Ea cuprinde un elogiu înflăcărat al *sufletului* pentru a ajunge acolo unde trebuie : folosul cărţii. Pann face, cu alte cuvinte, reclamă cărţilor sale vorbind mereu de educarea sufletului prin lectură. El vrea să întemeieze, cum am spus, o morală întemeind o literatură. Cartea nu e operă gratuită, cartea este un îndreptar şi cine vrea să se instruiască, să-şi împodobească sufletul, să citească. Pentru a citi, trebuie să cumpere însă cărţi. Cu subtilitate, tipograful ajunge, invariabil, la acest aspect comercial. Pentru publicitate, el foloseşte de regulă două teme : sublinierea efortului său şi flatarea cititorului necunoscut. Poetul preface, traduce, compune, pricinuindu-şi, astfel, „zăticnire de alte lucruri mai folositoare" (*Prefaţa* la *Poezii deosebite*, 1831). Sînt alte treburi mai folositoare, va să zică, decît poezia ! Pann se sacrifică, totuşi, pentru a mulţumi pe prietenii săi insistenţi şi pentru a fi folositor cititorilor. *Hristoitia* din care am citat înainte versurile justificative, se adresează la

sfîrșit *Preacinstiților ajutători și prenumăranți*, oameni, cum zice Pann, cu parale și cu sfanți, față de care se scuză pentru întîrziere :

„Cîți sînteți prenumăranți
Cu parale și cu sfanți,
De orce rang mari și mici,
În rînd cîți v-aflați aici,
De la toți pardon îmi cer
Cu rugăciuni pîn'la cer,
Că atît v-am zăbovit
Din cît m-am făgăduit :
Să vede că Dumnezeu
N-a vrut atunci cînd vream eu,
Ci acum a ajutat
Sfîrșitul de ș-a luat ;
Iată dar o priimiți,
Și sănătoși o citiți."

Noul Erotocrit se deschide cu o dedicație către Marele medelnicer Alecu Bojoreanu. E lăudată, aici, virtutea română a medelnicerului care întinde galant mîna tipografului. Introducerea ce urmează rezumă conținutul istoriei mitice a *Erotocritului*, insistînd asupra folosului ei moral. La *Adaosuri* se adresează din nou cititorilor scuzîndu-se de greșelile de stil. Scuza trimite la cauze intime : „nu mi-am văzut sănătatea (din pricina a multor întîmplări nenorocite...)"... Trecem peste alte dedicații, scrisori justificatoare, răspunsuri, unele scrise cu haz, altele într-un stil comercial neutru. În procuvîntarea la *Sfînta Evanghelie* (1840) tonul devine mai radical. Concurența este mare, tipograful trece la represalii : „Primiți-o, vă rog, — zice el despre cartea nouă — și lepădați hîrțoagele cele prescrise de la unii-alții, fiind cu totul pocite și foarte departe de înțeles..."

Altă dată face elogiul *melosului stihiraric* și dă sfaturi pentru buna educare a glasului : „Ascultați cu băgare de seamă toate lucrările, ca să le deprindeți și cu ifosul lor, adică : liniștit, cucernic, mîngîios și dulce, ușor suind și ușor pogorînd, neabătîndu-vă în niscai adaosuri și afărături schimonosite, care sînt urîte lui Dumnezeu și oamenilor"...

Prenumerația pentru o broșură pe hîrtie ordinară este, aflăm într-un loc, de un sfanț, pe hîrtie bună de Olanda prețul este de un sfanț și jumătate. Anton Pann admite și plata în rate și face preciziuni privitoare la trimiterea sfanților. Ploieștenii, cinstiți negustori, citesc mai mult fiind mai evlavioși decît alții. Pann îi laudă într-o abilă *înștiințare* :

„Ploieștenii, cum să vede, sînt mai mult evlavioși,
Prin urmare ș-în Scriptură sînt mai tare credincioși,
Că cu-nflăcărată rîvnă spre cele dumnezeiești,
Cu asupră s-arătară doritori cărții acești ;
Negustorii mai cu seamă toți sărind s-au abonat
Ș-au rămas numai aceia carii (poate) n-au aflat ;"

Cu aceeași precizie dă indicații de ordin estetic. Muzica este „totodată cu firea vieţuitoarelor" ; „este însuși glasul și cuvîntul care l-a însuflat Dumnezeu în om". *Melodia glăsuită* nu este decît „plîns — cuvîntare, cu care își descrie cinevași patimile sufletești și trupești"... Astfel stînd lucrurile, muzica începe de la Adam și anume după izgonirea lui din rai : „carele după greșala sa [...] a avut destulă materie de plînso-cuvîntare"... Pann pune muzica în rîndul meșteșugurilor fundamentale, rolul ei fiind să împodobească și să înfrumusețeze vîrsta, viața

și fapta. Cu „mica [lui] putere" a adunat, dar, de la alții aceste *irmoase* și le prezintă, acum, bunilor creștini. Iată în ce stil patetic apără Pann cauza muzicii plînso-cuvîntătoare : „întăriți-vă întru nestrămutatele definiții ale muzicii, arătați-vă fii adevărați ai patrii și lucrați cele spre folosul neamului, ca nu numai în cele politicești să înflorim, ci și în cele bisericești să înaintăm, ca să ne putem lăuda întru toate"... *(Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică).*

Pann mai are o teorie privitoare la creație : nedesăvîrșirea începutului... Înțelepciunea lumii stă mărturie : „Știut este că tot începutul nu este desăvîrșit : toate lucrurile de la începutul lumii astfel au mers și astfel o să meargă, unii adică începîndu-le, alții mai îndreptîndu-le, și alții desăvîrșindu-le...".

Dar el, Anton Pann, preaplecata slugă, în ce categorie intră ? Negreșit în a doua cu tendință spre a treia. El *prelucrează, preface* și tinde să *desăvîrșească* lucrurile începute de alții. Este simptomatic faptul că Pann nu se plînge de puținătatea, imperfecția instrumentelor de expresie. El are deprindere (știință) asupra poeziei și muzicii, cunoaște meșteșugul de a *tălmăci* și *desplici* frazurile, cum și zice : „Eu iarăși avînd deprindere asupra poezii mă apucasem să o regulez și mai înainte de aceștia"... *(Epitaful sau slujba înmormîntării domnului nostru Iisus Hristos...,* 1846). Va să zică : începutul nu este niciodată desăvîrșit, dar lucrurile pot fi desăvîrșite prin *știință* și *osteneală*. Pann le are pe amîndouă. Nu mai contenește cu *ostenelile, muncile* lui... Erau atîtea fapte folositoare de făcut, însă el, tipograful, poetul, specialistul în

cîntările liturgice s-a apucat de versuri, de prelucrări muzicale şi cărţi de învăţătură : „cu destule osteneli, cu pierdere de odihnă şi de somn s-au tradus şi s-au întocmit în româneşte spre folosu-vă"... *(Irmologhiu,* 1846).

Există, în aceste rînduri şi în altele, date ce ne pot sugera o idee despre modul în care gîndeşte Pann creaţia. Ea este, întîi, opera muncii. Ca să iasă ceva folositor, trebuie să osteneşti, să *zăticneşti* alte plăceri, să inventezi sau să iei ceea ce a fost deja început şi să desăvîrşeşti. Asta înseamnă, încă o dată, ştiinţă multă şi osteneală şi mai multă. Într-o epocă în care poezia este o îndeletnicire de duminică, o toană de oameni bogaţi, Pann scrie mereu şi trăieşte din ceea ce scrie. Este un meşteşugar care îşi gospodăreşte cu chibzuinţă atelierul : are abonaţi, luptă să-i păstreze şi să cîştige alţii, face curte celor cu sfanţi, dedică volumele unor protectori influenţi etc. Scrie, negreşit, din plăcere, dar scrie şi ca să trăiască : „încet-încet, învăţîndu-mă singur, una ca să-mi treacă de urît şi al doilea socotind ca să trăiesc" *(Prefaţă* la *Fabule şi istorioare,* 1841).

Pentru Anton Pann, poezia înseamnă, aşadar, două lucruri : o petrecere (o *pe-trecere,* o trecere de timp şi o *petrecere,* adică o trecere plăcută) şi un mijloc, ca oricare altul, de a trăi. Unii sînt bogasieri, cămăraşi, covaci, el, Pann, a ales să fie *compuitor* şi poet. N-a avut dascăl, ceea ce nu înseamnă că n-are modele. Nu e un meşteşugar fără cusur, dar este unul, îşi asigură el cumpărătorii, dornic de desăvîrşire. Defăimătorii pot zice orice, Pann tipograful, autorul va persevera pentru că umblă pe căile virtuţii şi

ale folosului. Este o fină diplomaţie în rîndurile de mai jos :

„Într-aceste cărţi, domnilor, puteţi găsi destule cususuri, căci, după cum am zis, dascăl mi-am fost singur, pentru care nu mă sfiesc de dumneavoastră, carii cunoaşteţi şi ştiţi poezie ce va să zică, ştiind că cei înţelepţi niciodată nu defaimă, ci mă tem de aceia ce măsoară rîndurile cu compasul sau cu beţişorul şi zic că un rînd este mai lung decît altul, că asemenea oameni nu sînt niciodată iertători : împutez, defaimă cum le vin la gură. Cu toate aceste, eu tot nu mă opresc a tipări şi a nu le da în critică şi altele, pentru că m-am obicinuit a nu şedea fără lucru, ci scriind cîte ceva, mi se pare că-mi petrec vremea foarte dulce. Şi pentru ca să fac şi dumneavoastră asemenea petrecere cu critica lucrului meu, cu toată dragostea, vi-l pui înainte, şi citiţi sănătoşi."

Reţinem două propoziţii care spun ceva despre *scriitorul Pann :* „scriind cîte ceva, mi se pare că-mi petrec vremea foarte dulce" şi : „m-am obicinuit a nu şedea fără lucru"... Ordinea propoziţiilor în text este alta : întîi, *obişnuinţa de a munci,* apoi *petrecerea dulce.* Există şi un alt treilea element : folosul, conştiinţa că ceea ce faci este necesar. Prin aceasta, Pann se identifică parţial cu mentalitatea epocii : o *epocă întemeietoare.* Spre deosebire de Conachi, de pildă, indiferent la reputaţia lui literară, Pann este foarte atent la efectele acţiunii lui. Om sărac, poezia este o sursă de viaţă pentru el. Trebuie, de aceea, să fie un bun meşteşugar, ceea ce vrea să zică : şi un bun gestionar. N-are o mare cultură, dar cunoaşte bine cultura populară şi are un dar extraordinar de a adapta, pre-

lucra orice. Scrie mereu, din plăcere. Scrie, mai ales, din necesitate. Cîtă deosebire, la acest capitol, între psihologia lui Alecsandri care aşteaptă vremea rea ca să se închidă în cabinetul de lucru şi psihologia de meseriaş a lui Pann, hărţuit de nevoile micii lui întreprinderi !

Într-o altă procuvîntare (aceea la *Heruvico-Chinonicar*, 1847), Anton Pann pune şi problema stilului. În maniera pe care o ştim : diplomaţie comercială, reflecţie morală, intimidare a spiritului cîrtitor etc. Principiul lui Pann este următorul : dacă poţi face mai bine, fă !, dacă nu : „te sfătuiesc, frăţioare, că e mai bine să taci !". Asta înseamnă a băga criticii pumnul în gură. Învăluirea lui Pann este însă şi mai subtilă : el atinge întîi coarda naţională. Citatul cuvînt *Către cîntători* începe astfel :

„Cîntă, măi frate române, pe graiul şi limba ta,
Şi lasă cele streine ei de a şi le cînta.
. . . . . .
Cinsteşte ca fieşcare limba şi neamu-ţi mai mult..."

pentru ca, numaidecît, gîndul să alunece spre latura comercială a lucrurilor. Dialectica lui Pann este, în rezumat, aceasta : mai demult, cînd nu existau traduceri, aveai dreptate, frate, „să te poceşti" cu pronunţia străină ; acum însă, cînd traducerile există, îmbrăţişează de grabă operele scrise „pe limba tatii ş-a mamii, pe care o şi vorbeşti" ! Abilă demonstraţie ! Întîi flatarea sentimentului naţional, apoi subtila reclamă a cărţii. Urmează faza a treia : *preîntîmpinarea* (intimidarea) criticii şi, în fine, faza a patra : aceea ce cuprinde consideraţii despre stil. Pann e, cu toată inima, pentru *stilul lumi-*

nat și firesc. Acela pe care trebuie să-l priceapă toți. *Scrisul gorgonat* îi pare o erezie :

„Multor, am băgat de seamă, cîntarea cînd o privesc
Și o văd îngorgonată le place de-nnebunesc,
Neștiind că meșteșugul nu stă-n *scrisul gorgonat,*
Ci în buna potrivire și în *stilul luminat.*
Eu dar de multe gorgoane am fugit cît am putut,
Și am urmat cuviinței, peste reguli n-am trecut.
Am tîlmăcit, însă asfel, nu luînd toate de rînd,
Cît să nu scaz un oligon, precum văz alții făcînd,
Ci am căutat la tonul zicerilor românești
Ș-am potrivit glăsuirea ca-n vorbirile firești.
Căci în alt chip de a face ar fi cu totul prostesc
Și aproape de nimica, ca lucru copilăresc.
Aș mai zice, dar de surdă o să-mi pierz scumpul meu ceas ;
Îmi prerup aici cuvîntul și în voie-vă vă las,
Că celui ce înțelege, țînțaru-i e trîmbițar,
Iar celui ce nu-nțelege, toabe, surle-s în zadar."

Pann ironizează, întîi, pe esteți sau, mă rog, pe snobii care admiră pînă la nebunie *scrisul îngorgonat.* Meșteșugul adevărat se cunoaște, însă, după „buna potrivire" și „stilul luminat". Buna potrivire pare o anticipare a clarității, geometriei argheziene. Pann mai introduce două principii : *cuviința* și *regula* (retorica). Scrisul trebuie, dar, să urmeze buna-cuviință, adică firescul, bunul-simț și, neapărat, sistemul de reguli (retorica). *Cuviința* a luat-o de la proverbele românești, ca și tonul (stilul) expresiei. El face și o mică teorie asupra tîlmăcirii, justificînd *prelucrarea.* Dar să rămînem la nemulțumirea față de *scrisul gorgonat* și la obedienta poetului față de reguli. Termenul de *gorgon* vine din muzica psaltică și înseamnă scurtarea la jumătate a duratei unei note*. În pasajul citat înainte

* Vezi *Glosarul* ediției citate.

termenul pare a avea un sens figurat. Îl apropiem de sensul altui cuvînt întîlnit la Pann : *calofonic*. În orice caz, *scrisul gorgonat, calofonic* nu e pe gustul poetului. El vrea *glăsuire, scris* „ca-n vorbirile firești", în sensul cuviinței și al retoricii. *Cuviința* și *retorica* sînt două noțiuni care nu merg totdeauna împreună, cel puțin în epoca în care scrie Anton Pann. Cînd retorica e prea complicată cuviința ațipește. Și, văzînd poezia oamenilor învățați de la 1830, constatăm că *firescul* (cuviința) nu-i încă un principiu omologat. În acțiunea lui de a populariza literatura, Pann merge însă în sensul stilului normal. Chestiunea rămîne încă deschisă în literatura română din moment ce, la 1872, Maiorescu introduce în estetica lui criteriul normalității.

Problema are și un aspect sociologic. Cui se adresează Anton Pann ? Fără îndoială : clasei mijlocii și chiar clasei de jos, abia știutoare de carte. Scrisul se adaptează acestei necesități. Este, negreșit, și un principiu teoretic, dar este și nevoia de a veni în întîmpinarea unor iubitori de cîntări care nu prea știu multă carte. „Totdeauna gata spre servire", cum iscălește ceremonios (o ceremonie a umilinței) într-un rînd, Pann pune poezia în categoria lucrurilor utile și încearcă să împace profitul material cu estetica, firescul cu retorica, cuviința cu subtilitatea gîndului.

Estetică elementară dar solidă. Pann scrie mult și ușor despre orice. Nu cunoaște obstacole, n-are mari griji din pricina literaturii. Orice poate fi versificat, chiar și o foaie de înștiințare către abonați. Multe scrieri sînt, în fapt, cronici rit-

mate, ca aceste precuvîntări în care autorul îmbrobodește cititorii cu justificările și sfaturile lui. Poezia propriu-zisă are o epică, un scenariu ce poate fi reconstituit. Grija lui Pann este să strecoare bine printre rînduri morala fabulei, cînd n-o exprimă, direct, în finalul poemului. El este, să nu uităm nici o clipă, un *dascăl,* un *povățuitor,* un creator, în fine, popular (sau, mai degrabă, popularizant !) pentru care petrecerea prin scris nu trebuie să fie niciodată gratuită. Nici din punct de vedere moral, nici altfel. Scrisul este, horribile dictu, o îndeletnicire care aduce sfanți ! Această mentalitate balzaciană, nouă în cultura română, se ascunde la Anton Pann în dosul teoriei juste, în esență, despre necesitatea educației morale și estetice a publicului !

Poet de factură moralistă, Pann n-are propriu-zis preferință pentru latura senzorială a lucrurilor. Proverbele pe care le folosește cu abilitate în poem sînt golite de materie. Fabulele lui Pann nu lasă să se întrevadă un peisaj liric specific, o preferință pentru o categorie de elemente, un mod de apropiere față de obiectul liric. Grija (și plăcerea) lui este să creeze un spectacol verbal în jurul unei teme morale. Aici, da, puterea de invenție e mare și originală. Pann se bizuie, în esență, pe știința (ușurința) lui de a personifica. Poemul *Despre beție, iarăși,* din ciclul *Povestea Vorbei,* cuprinde o galerie de caractere din lumea legumelor și fructelor. Migdalul e *tainic,* strugurele este *zavistnic,* intrigant, delator, arțăgos, varza este *îngîmfată,* gutuia e *nobilă* etc. Există și o ierarhie socială. Prazul este *mojic,* aparține, adică, unei categorii inferioare, este

înfumurat și umblă cu „obrazul tras". Urzica este și mai năpăstuită : mereu necăjită și contestatoare *(zbîrlită)*. Poemul adună într-o ingenioasă fabulă un număr mare de specii : *Gutuia, Chitra, Lămîia, Cireașa, Vișina, Zarzăra, Părul, Mărul, Coarna, Pruna, Migdalul, Usturoiul, Strugurele, Piperul, Ienibaharul, Chimenul, Molotrul, Cimbrul, Mararul, Capera, Maslina, Ciuperca, Mînăterca, Mazărea, Năutul,* cuvioasa *Linte,* postnica *Fasole, Castravetele, Agreșele,* surorile *Coacăzele,* ghebosul *Roșcov, Smochina, Curmaua, Castana, Stafida, Ceapa* cu douăsprezece haine de dimie, *Ridichile,* unchiul *Nap,* mătușa *Sfecla,* nepoții *Morcovi* și *Pătrunjei,* vărul *Cartof, Loboda, Știrul, Dovleacul, Salata, Mărula, Piersica, Pepinile, Urzica* și, cu toate acestea, impresia este de abstracțiune, pentru că simțul liric este covîrșit de simțul moral. Lipsește implicarea în materie, lipsește acea spaimă obscură față de anumite elemente și sentimentul de plenitudine și siguranță față de altele. Pentru Pann toate obiectele sînt la fel. Numai virtutea sau viciul (prin omologare cu natura umană) le poate diferența. Unde reușește el este în portretul moral. Iată pe acela al femeii senile și rele :

„O văduvă-n vîrstă, bătrînă, zbîrcită,
Cu doi dinți în gură, barba ascuțită,
Nas cît pătlăgeaua, la vorbă-nțepată,
Cu ochii ceacîră, gura lăbărțată,
Fruntea-i cucuiată, fața mohorîtă,
Peste tot negoasă și posomorîtă,
Umbla-ntunecată și tot înnorată,
Nu o vedea nimeni să rîză vrodată,
N-o puteai cunoaște cînd e mulțămită,
Că ea-n toată vremea era necăjită."

Încerc să desprind din aceste istorii colorate un demers liric, o strategie față de obiect. Maliția indică o înstrăinare, umorul o conciliere, abundența și isteața facilitate a versificatorului arată un spirit poetic fără complexe. Toate poemele lasă să se vadă plăcerea lui Pann de a petrece cu vorbe, proverbe, zicători, apoftegme... Un vers din *O șezătoare la țară :*

„Ca să pritocesc în minte mii de spuneri de folos..." spune ceva despre un spirit care se simte bine în lumea vorbelor de preț. Adevărul este că tema, de regulă, morală, este pur și simplu copleșită, năucită de aceste propoziții gata făcute. Pann practică fără să știe *colajul.* Rupe des istoria (demonstrația) pentru a introduce un șir de fraze tocite și *pritocite.* Discursul liric este în totalitate un discurs moral.

Mai este un Pann, cel din *Poezii deosebite :* un Pann trubadur balcanic, petrecăreț, suspinător, curtenitor, mincinos. Retorica lui folosește, aici, strategia retoricii amoroase, înviorată, din cînd în cînd, de o fină ironie și de vorbe mai crude : „d-ale nodoroase, ca niște ciomege"... Aici *pritocirea* (care este o figură a sensibilității morale) lasă loc *cîntecului :* o figură a abandonării în suspin, a petrecerii în suferință.

26. A venit vorba de mai multe ori pînă acum de *retorica amoroasă.* În ce constă ea ? Denis de Rougemont folosește formula de „rhétorique courtoise" : retorică exaltantă și fervență, continuatoarea unui mai vechi misticism al sentimentului. Unii au stabilit o filiație cu spiritualitatea arabă, alții caută legăturile acestei retorici cu misticismul creștin. Retorica noastră curtenitoare este pur profană. N-am observat

un poem în care *ibovnica slăvită* să fie confundată cu Fecioara. Că există o tendință de idealizare a femeii nu mai încape discuție, însă nota spirituală nu pătrunde în această adorație. Cultul privește *nurul* și, din cînd în cînd, *duhul* femeii. Însă duhul este o însușire care nu invită la asceză. Este doar o formă de seducție a feminității.

Sînt unele caracteristici ale eroticii trubadurești care apar și la Conachi, Văcărești și la poeții veniți după ei. *Părul* blond și *pielea* albă a femeii sînt trăsături clasice. Rassa dintr-un *sirventés* de Bertrand de Bon este o doamnă proaspătă și fină, grațioasă și veselă, foarte tînără ; părul ei este blond, corpul alb, cotul este suplu, pieptul puternic și coapsele au supleţea unui iepure. Moralmente, Rassa este deasupra celorlalte femei. În culori mai lenește, acesta este și portretul ibovnicii lui Ienăchiță și a lui Conachi. În genere, obiectul erotic este, de la trubaduri încoace, „au-dessus de toute pensée", el produce „si gentiment du mal, sans éveiller mon ressentiment", ceea ce în limbajul poeților români de la 1800—1830 se traduce prin „rabdă inimă și taci" Adorația nu ține seama, s-a văzut, de timp și spațiu. Conachi suspină noaptea și ziua, iarna și primăvara. Perseverența și răbdarea îl recomandă pentru categoria, restrînsă, a *adevăraților amanți*, așa cum o descrie în secolul al XII-lea Bernard Marti : nu este un adevărat amant cel care disprețuiește anumite luni ale anului, căci ianuarie nu valorează mai puțin decît aprilie sau mai, luni dulci și înverzite : „L'amour vaut en effet en toute saison..."

Primii noştri poeţi nu fac însă deosebirea între *fin'amor* şi *fals'amor*. Ei confundă planurile şi amestecă noţiunile. Amorul rafinat urmează un cod foarte precis, acela pe care îl putem citi, de pildă, într-un poem didactic erotic, *Flamenca* (sec. al XIII-lea). Femeia lasă ochii în jos şi, cînd îi ridică, privirea transmite durerea dulce a inimii ; cînd îndrăgostiţii se privesc ochi în ochi ca doi oameni egali simt o mare bucurie în inimă, o bucurie nutritivă şi compensatoare ; sărutul trebuie să fie delectabil şi, în genere, Raţiunea învaţă pe îndrăgostiţi că sărutul este „adevăratul semn al Bucuriei pe care Amorul perfect îl expirmă prin ochi"...

Privirea este, deci, elementul fundamental în acest sistem de semne. Prin ochi trece *influxul* subtil care pleacă din inima subiectului spre inima obiectului erotic sau invers. În poemul citat ochii sînt numiţi „la porte claire, pure et lumineuse"...

În *fin'amor* trebuie să eviţi viciile, să iubeşti sincer, să-ţi serveşti cu noblеţe Stăpîna, să fii discret, să nu clevetеşti, să ceri iertare şi să fii recunoscător faţă de binele şi răul pe care ţi-l aduce iubirea. Pèire de Monlasur recomandă umilinţa cea mai mare : „L'amant véritable doit donc s'humilier, implorer et supplier le bon secours de sa dame, être humble, soumis, et lui obéir entièrement, consentant à mourir plutôt que de contrevenir à ses commandements...".

Dăm foaia şi vedem că la 1820 protocolul nu s-a schimbat prea mult : *închinăciunea, umilinţa, jertfirea,* discreţia intră în eticheta ibovnicului serios. A apărut totuşi ceva nou : *limbul de foc,* antecamera torturii, complicatul labora-

tor al suferinței. Odată cu această voluptate a durerii intră, în poezie, și o fină prefăcătorie. O prefăcătorie și o rețea de figuri ale *petrecerii în chinuri și suspinuri.*

Mai este ceva : neparticipînd la cruciade, turniruri, nefiind, în genere, oameni de arme, îndrăgostiții moldo-valahi trebuie să facă dovada bărbăției și devotamentului lor în chip mai puțin spectaculos : prin chinuri fiziologice, umilințe morale și *fuga în pustie. Pustia* este o noțiune relativă. Unde să găsească îndrăgostitul român un *deșert* pentru a-și îngropa mîhnirea ? *Pustia* este, în realitate, un loc ferit, un colț mai sălbatic de natură ce se dovedește, în cele din urmă, plăcut. Exilul poetului nu este prea departe de iatac. Fapta eroică se consumă pe acest plan mai modest. Însă cu cît decorul este mai sărac, cu atît pasiunea găsește forme mai convingătoare în chinul, umilința și izolarea ei de lume... Apare, astfel, în poezie o veritabilă *mitologie a plînsului, suspinului, a lacrimilor, privegherii* (insomniei).

Trecînd de la acest ritual erotic la retorica propriu-zisă, constatăm că faptele sînt, aici, mai tulburi. Formele de adresare se păstrează, însă este greu, dacă nu imposibil, să descoperi la Conachi sau la Alecu Văcărescu un pur *salut d'amour,* un *partimen,* o *pastourelle,* un *planh* sau un *sirventés.* Toate acestea s-au degradat, amestecat, metamorfozat în poezia europeană. Poemul scris de Conachi la moartea tatălui ar putea fi apropiat de formula *planh*-ului. Versurile scrise după moartea Zulniei au ceva din lamentațiile unui Bertrand de Born și, în genere, arată oarecare afinitate cu baladele funebre din Evul

Mediu : exprimarea zgomotoasă a durerii, elogiul celui dispărut, intervenţia pe lîngă Dumnezeu în favoarea dispărutului... Conachi ţine *planh*-ul său la primele două nivele. Misticismul e redus, credinţa că poate îndrepta ceva dincolo de mormînt e aproape nulă.

Dăm şi de urmele contestaţiei *(sirventés)* în cutare poem de Matei Milu, Stamati, Asachi şi, mai ales, în poemele ironice, populare ale lui Anton Pann. Printre trubaduri era celebru Macabru pentru *canso*-urile sale sarcastice împotriva femeilor. Un discipol al lui Bertrand de Born, Peire de Bossinhac din Dordogne, scrie un veritabil pamflet contra femeilor pe care le acuză de lipsă de loialitate, de inimă, de noblețe. Satira misogină apre şi la Pann, şi la alţii, îngrijoraţi de istericalele femeii *modiste.* Unii trubaduri fac deosebirea între *femna* (noţiune peiorativă) şi *dòmna,* aceea care unește, „joie et plaisir avec corps gracieux et parfait"... Stamati, Pann şi alţi misogini simplifică lucrurile concentrînd indignarea lor asupra *nevestei rele :* femeia matură care se îndepărtează de tradiţie şi de religia familiei. Ei mută accentul de pe planul erosului pe acela al moralei.

Retorica amoroasă întîmpină, la poeţii români, dificultăţi şi de alt ordin. Retorica trebuie, întîi, inventată : asta înseamnă a adapta modele accesibile, a inventa un limbaj în interiorul unei limbi nefixate însă. Iată de ce am început acest studiu cu o temă care nu ţine propriu-zis de erotică : naşterea poeziei. Ienăchiţă, Ioan Cantacuzino, Heliade, Grigore Alexandrescu, toţi au sentimentul că „limba noastră [e] prea puţină".

Firea *cuvîntă*, dar lipseşte limba care să *exprime* :

„Limba noastră prea puţină —
Nu-i a nimănui proastă vină
Căci învaţă rău cuvîntul
În pîrlejul ce dă gîndul.
Mai cu vreme şi cine ştie,
Prisosire poate să vie.
Că scriitorii împodobesc
Limba, patria-şi slăvesc.
Fie, aceasta acuş, cercare,
Mustră altor spre-ndemnare."

(Ioan Cantacuzino, 1757—1828)

Pîrlejul constituie, pentru epoca pe care o studiem, erosul. El provoacă spiritul să descopere gramatica şi retorica, să creeze un limbaj şi, încă o dată, să întemeieze poezia. Mai citez o dată pe Denis de Rougemont : „iubirea fiind iniţiatorul a tot ceea ce există, se va numi neant absenţa iubirii...". Aşadar : nici fiinţa, nici nefiinţa (neantul), nici opera nu sînt posibile fără iubire. Pentru noi, opera înseamnă poezia. Apariţia ei, sub forme culte, este explicată în bună parte de revelaţia fiinţei şi a erosului. Pentru *a scrie* (mai citez o dată pe Barthes) trebuie „cauţiunea unei iubiri inspirate, asentimentul unui iubit ale cărui răspunsuri marchează progresul raţionamentului". Pentru Ienăchiţă, Alecu Văcărescu, Conachi *cauţiunea* ibovnicii marchează apariţia *(scrierea)* poeziei...

Într-un ev mediu întîrziat şi confuz, omul începe să aibă sentimentul individualităţii sale. Conachi traduce din iluministul Al. Pope : *An Essay on Man* sub titlul : „Prinţipurile Moralului sau cercarea de voroavă asupra omului". El exprimă prin intermediul acestui model, sentimen-

tul vastității universului, a facerii și desfacerii lumilor. Unele formule sînt, în limba puțină a lui Conachi, memorabile : „rînduiala crugurilor călătoare", „ori ceriurile în clătire și gata să se desfunde /, ori frageda trestioară după vînturi cum să pleacă, / ori lumile totodată în noian să se prefacă" etc. Omul este „craiul lumii" și, chiar dacă orgoliul îl poate pierde, omul are revelația condiției sale. Erosul, cînd apare, i-o adînceşte. Ceva măreț și puternic se naște în el. O dorință presantă de a *cuvînta* în scris ceea ce firea cuvîntă în profunzimile sale.

Însă *a cuvînta* impune, încă o dată, o știință, un limbaj. Nu este îndeajuns „îndemnul la stihurghie" (Ioan Cantacuzino), trebuie și cunoașterea meșteșugului stihurilor (retorica), după cum trebuie o gramatică românească, necesară pentru a pune ordine într-o limbă anarhizantă. Retorica amoroasă este o parte a acestei retorici generale care încearcă să se constituie, în literatura română, timp de aproape un secol.

Încă o dată, prin ce se manifestă ea ? Printr-o mare libertate și printr-un mare devotament. Libertate față de speciile poetice constituite, devotament față de obiectul discursului erotic. Poezia erotică românească ține prea puțin seama de frontirele dintre genuri și specii, fiind de la început sincretică. Jeluirea lui Conachi acoperă totul. Nici temele nu sînt, de regulă, pure. De la erotică se trece ușor la filozofie și politică. Discursul erotic deviază cu regularitate într-un discurs moral. Conachi, Nicolae Văcărescu, Heliade, Grigore Alexandrescu întrerup poemul și fac dizertații asupra moravurilor lumii. Pentru că poetul din această epocă are conștiința că trebuie să întemeieze nu numai literatura, trebuie

să întemeieze o *ființă* și o *societate românească*. Au întemeiat, în mod sigur, o poezie care, în galanteria ei desuetă, exprimă ceva din neliniștile omului care începe să se descopere pe sine. Prețuirea și devotamentul față de femeie sînt semne ale timpului nou. Organizarea vieții interioare în jurul *slăvitei ibovnice* este o dovadă de socializare a instinctelor.

În ordine retorică, discursul erotic se caracterizează printr-un mare devotament față de obiectul erotic. „Discursul îndrăgostit — zice Barthes, — este în mod obișnuit o anvelopă linsă care se lipește pe Imagine, o mănușă moale și tandră în jurul ființei iubite. Este un discurs pios, cucernic." Un discurs, totuși, fragil, o devoțiune ce se destramă cînd Imaginea se alterează. Poetul român se refugiază, atunci, în morală și într-o filozofie a resemnării. Se bocește, de regulă, dîndu-se de ceasul morții, cerînd milostivire...

Pentru a exprima toate acestea, el are la îndemînă (își creează) cîteva mijloace de expresie, nu prea multe, e drept, suficiente, totuși, pentru a exprima o anumită profunzime și complexitate a sentimentului. Paul Zarifopol crede că toată poezia din epocă este de o „statornică fadoare". O numește „poezia tabietlie" și-o pune sub semnul unui deplorabil *didactism*. Didactică, în mod sigur, este, ca orice poezie de început. *Tabietlie* poate, însă *fadă și degradată* nu (nu, în orice caz, pe de-a-ntregul), pentru că ea sugerează o anumită complexitate a gîndirii și are un rafinament ce n-a pierit cu totul. G. Călinescu are dreptate să spună că, înaintea lui Eminescu, adevăratul poet erotic român este Conachi. Misogismul lui Pann îi pare vulgar. Nu are, totuși,

dreptate, pentru că misoginia este o formă de filozofie a erosului și nu indică, în chip necesar, o lipsă de profunzime a spiritului. Pann, Heliade, Conachi însuși sînt, pe rînd, pasionați și sceptici, bîrfitori, intoleranți față de femeie. Cei dintîi au cultul familiei, al treilea celebrează iubirea eternă. Asta dovedește o mișcare a spiritului față de obiectul erotic, o neliniște care silește poezia să se deschidă și să îmbrățișeze forme noi de sensibilitate. *Arta de a iubi* a creat, dar, o *artă de a scrie*.

Sumar

I. *Ienăchiță Văcărescu.* Dificultatea de a începe. Neliniștile spiritului întemeietor. O mitologie a suspinului și a jertfei. Complexul „amărîtă turturea". Un scenariu erotic și un scenariu „scriptual" 15

II. *Alecu Văcărescu.* Un discurs îndrăgostit la 1800. Poezia ca „trebuință". *Robia* ca stare de grație. Petrecerea cu necazuri. Proba focului și proba discreției. „Miluirea" ca formă de extaz. Un „nu știu ce prea dulce" și inefabilul feminin. Vicleșugurile „simbadiei". Triada lui Alecu : *apa, verdeața și frumusețea* 25

III. *Nicolae Văcărescu.* Spiritul auster și chibzuit al familiei. Un discurs moral bazat pe conceptul de orînduială firească. „Treaza plăcere" și iubirea moderată. Figura *retragerii* 39

IV. *Iancu Văcărescu.* Psihologia unui poet profesionist. De la *stihuri* la *Poezie.* Iancu *scrie* ușor, dar *cîntă* greu. Poezia se deplasează din *iatac* în *natură.* Un discurs sincretic. Spațiul securizant : „vîrful de delișor". Poet al juxtapunerii. Nesațiul familiei 45

V. *Vasile Cîrlova.* „Mila" față de lucruri. Poezia ca *ușurare* a spiritului. O euforie a „dulcelui". Amorul

ca izvor de întristare. Petrecerea în singurătate. „Valea tristă" și sentimentul securității. O evaziune și un eșec 55

VI. *Ion Heliade Rădulescu.* Trei verbe esențiale : *a crea, a plasma, a edifica.* Impacienta și lăcomia acumulării. Poezia începe cu treapta zero a existenței. Tema plenitudinii, tema informului. Nevoia de ordine. *Scrisul* ca datorie sacră. Figura Părintelui și abolirea complexelor. Obiectul supradimensionat. „Sublimul în cele dinafară". Un obiect poetic „în sfadă" și un subiect „în volbură". Adorația și greața față de lucruri. Discursul unui poem : *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei.* Ora indecisă a *înserării.* „Ființele aeriene" și peisajul celest. Tematica ascensiunii și a căderii. Un vis moralizator. „Poruncitorul" deget. Regimul statului divin. Un complex oedipian în lumea arhanghelilor și imaginea surpării universului. Nunta cosmică. Ordinea „adamiană". Erosul heliadesc. Figura conjugalității. *Zburătorul* și originea unei boli necunoscute. Dragostea ca energie ascensională. Femeia și „misticul trianglu". Delirul creațiunii, iarăși. Un discurs format din mai multe discursuri. Figura „hrăpirii". Cele trei muze ale lui Heliade : *muza cetățeană, muza astrală* și *muza buclucașă...* 62

VII. *Grigore Alexandrescu.* Lipsa modelelor. O modestie numai pe jumătate sinceră. „A mări frumos". Figura desăvîrșirii. Teama de anarhia limbajului. Cultul „stilului deslușit". *Înălțarea* obiectului liric. Migăloasa scenografie a grandorii. Scenariul unui poem : *Umbra lui Mircea. La Cozia.* Tema turnului. Lucrurile purtate de caleașca sublimului. Obiecte-simboluri. Un caleidoscop de peisaje. Spațiul ocrotitor : *schitul, cetatea în ruină, vesela vale.* Variația temporală, figura nestatorniciei. Erosul unui moralist. Figura așteptării.

Florile și îngerii. „Prieteșugul" și figura renunțării cordiale. Figurile energiei și figurile dezolării 110

VIII. *Dimitrie Bolintineanu.* Deplasarea poeziei spre *sud.* „Simțualismul". Spațiul *bosforian.* Violența *dulcelui* și *dalbului.* O strategie a răsfățului. Figura „verguralului". *Sunul* și *prefumul.* Gustul pentru pietrele prețioase. Amarantul, roza și crinul. O poetică a mării. Imagini ale privirii. Scenariul toponimic și onomastic. *Conrad* și, încă o dată, tema „tărîmelor lichide". Tema *azurului.* Voluptatea simțurilor tinere. Iubirea pentru „categoriile perverse". Figura seducției. *Legendele istorice, Basmele, Macedonene :* coborîrea pe uscat și deplasarea spre *nord.* Discursul moral și patriotic. Peisajul lui Bolitineanu, gustul „vălmășagului". Elementele fantasticului. Balada *Domnul de rouă. Masa :* locul și timpul meditației. *Stînca* și spațiul singurătății. Erosul lui Bolintineanu. Regimul farmecului vergural. „Rumeneala", cartea de vizită a inocenței. Loialitatea ochiului. Amorul magic. Figura «raptului.» Femeia la vîrsta canonică. Figura mistificației și a sacrificiului. Teroarea retoricii 144

IX. *Vasile Alecsandri.* Liniștea, confortul și timpul rău. O recluziune productivă. *Soba, focul, ceaiul* și *blana groasă:* obiecte-refugiu, obiecte-ocrotitoare. Un jurnal de călătorie și o fugă din fața frigului. Starea de a scrie. O penetrație lentă, o supunere progresivă a lucrurilor. Scrisul nu cunoaște praguri. *Căminul :* spațiul securizant. Cabinetul și tabieturile scriitorului. Gustul pentru panoramele armonioase. Pastelul exotic, gustul „depărtării". Tabloul, scena din natură și figurile spectaculosului așezat. Parnasianismul lui Alecsandri. Sentimentul măreției în dezordine *(Căderea Rinului).* Un grandios tablou de întunecimi sublime *(Grui-Singer).* O imagine a labirintului : „codrul fără viață". Peisa-

jele paricidului. *Lunca* și figura beatitudinii. *Cîmpia* și reveria pustietății. O țară imaginară. *Pastelurile :* o *reverie pietrifiantă,* o *poetică a imobilității.* Peisajul feeric : *reveria cristalizantă.* Sensul monumentalului în natură. Ambiguitatea unui simbol : *sania.* Spațiul deschis. Poet al matinalului. Dialectica orelor. Figuri ale intimității și ale euforiei. O erotică enervant îngerească. Erosul galant. *Steluța* și *Rodica.* Retorica peisajului, peisajul retoricii. Impresionism poetic ? Retorica poemului epic *(Dumbrava roșie).* Aripa pătată de noroi a îngerului... 195

X. *Spitalul amorului*

1. Apariția conștiinței erotice și nașterea conștiinței lirice. *Scriitura erotică* și funcțiile ei. Dragostea ca excitant al expresiei. 280

2. Conachi și preocuparea de a cuprinde *noima* amorului. Cele două *firi* ale amorului. Tema fatalității erosului. „Urgiile" și „bețiile" iubirii după Anton Pann și alții... 287

3. Amorul și prieteșugul. *Simbatia, mila* și *credința.* „Muncile" lui Don Conachi. Un Don Juan care se ia drept un Tristan. Umilința, arma seducătorului moldovalah. Impacienta năvălitorului erotic. Cele patru culori ale dragostei 295

4. Imaginea obiectului erotic la primii noștri poeți. *Nurul* și *duhul* „ibovnicii slăvite". Moartea, un șantaj sentimental. 308

5. Lirismul corporal. Tirania *ochilor* în poezie. Răbdarea *inimii.* Dublul record al lui Conachi. Atributele feminității după Anton Pann. 315

6. Chinurile amorului. „Un potop de tînguire". Figura catastrofei. 322

7. Vasalitatea sentimentală. 325

8. Dreptul de a boci. Petrecerea în suferință. Privirea, substanța cea mai inflamabilă. Plîns, oftat, suspin, leșin, afazie... 327

9. *Năcazurile* pasiunii erotice. *Mihnăciunea* mare, *jalea* și *dorul*. 334

10. Milostivirea. Strategia seducției. 336

11. Semiologia erosului : armele de represiune. 341

12. Mecanismele imposturii erotice : durerea întoarsă spre plăcere. 342

13. Cînt amorul și armele lui... *Atoposul* discursului îndrăgostit. 344

14. *Arta fugii*. Exilul amoros. Peisajul erotic. Spațiile securizante : *iatacul* și *locul tainic*. „Copaciul cel mare". 345

15. Un obiect metonimic : *umbreluța*. 355

16. Un univers erotizat. Soarele și alte stele... Demersul conachian : ceremonia apropierii... 356

17. Obiectele erotice. 358

18. Instrumentele muzicale : scripca, chitara și harpa. 360

19. Timpuri și anotimpuri în iubire. Cînd iubesc primii noștri poeți ? Lunga „noapte a privegherii"... 361

20. Carnavalul numelor. Un spirit prevăzător și un invariabil *pățit* : Anton Pann. Îngerul iatacului și îngerul demon. 363

21. *Anton Pann* și critica erosului. Cum se poate vindeca „nădădaica" la femei. Femeia *modistă* după C. Stamati și Asachi. Fatalitatea sexului : „A cui e vina ?" de C. A. Rosetti. 367

22. Misoginismul lui Pann. Un cod al manierelor elegante la 1830. *Cîntecele de lume, Spitalul Amorului*. Smintirea, prăpădirea sufletului și trupului. Trecerea de la *iatac la cîrciumă*. 372

23. Pann și obsesia *muierii rele*. Elogiul vinului și contestația femeii (*Îndreptătorul beților*). Calea de mijloc în educația erotică (*Erotocritul*). Seducerea prin

verde și seducerea prin *cîntec*. Un *salut d'amour* în mediul periferiei bucureștene. O *eho-vorbire* și contestația autorității paterne. Motivul Dalilei. Iarăși *pățitul* Anton Pann și *adiatele* lui. 382

24. O *șezătoare la țară, Povestea vorbei* și, din nou, portretul *femeii. îndrăcite.* Figura *conjugalității periclitate.* Femeia bună, în fine. 395

25. O paranteză : *paraliteratura* lui Anton Pann (dedicațiile, înștiințările de plată, precuvîntările...). Estetica și spiritul comercial. Folosul *irmoaselor.* Nedesăvîrșirea începutului. Poezia ca *trecere și pe-trecere... Stilul luminat* și *scrisul gorgonat.* Cuviința și retorica. Un spectacol verbal în jurul unei teme morale. „Pritocirea" în minte și metoda colajului. 404

26. Retorica amoroasă. Protocolul iubirii. Formele de adresare în discursul îndrăgostit. *Firea cuvîntă* dar lipsește limbajul care să exprime. *Arta de a iubi* și *arta de a scri.*

Lector: MAGDALENA BEDROSIAN
Tehnoredactor: GHEORGHE CHIRU

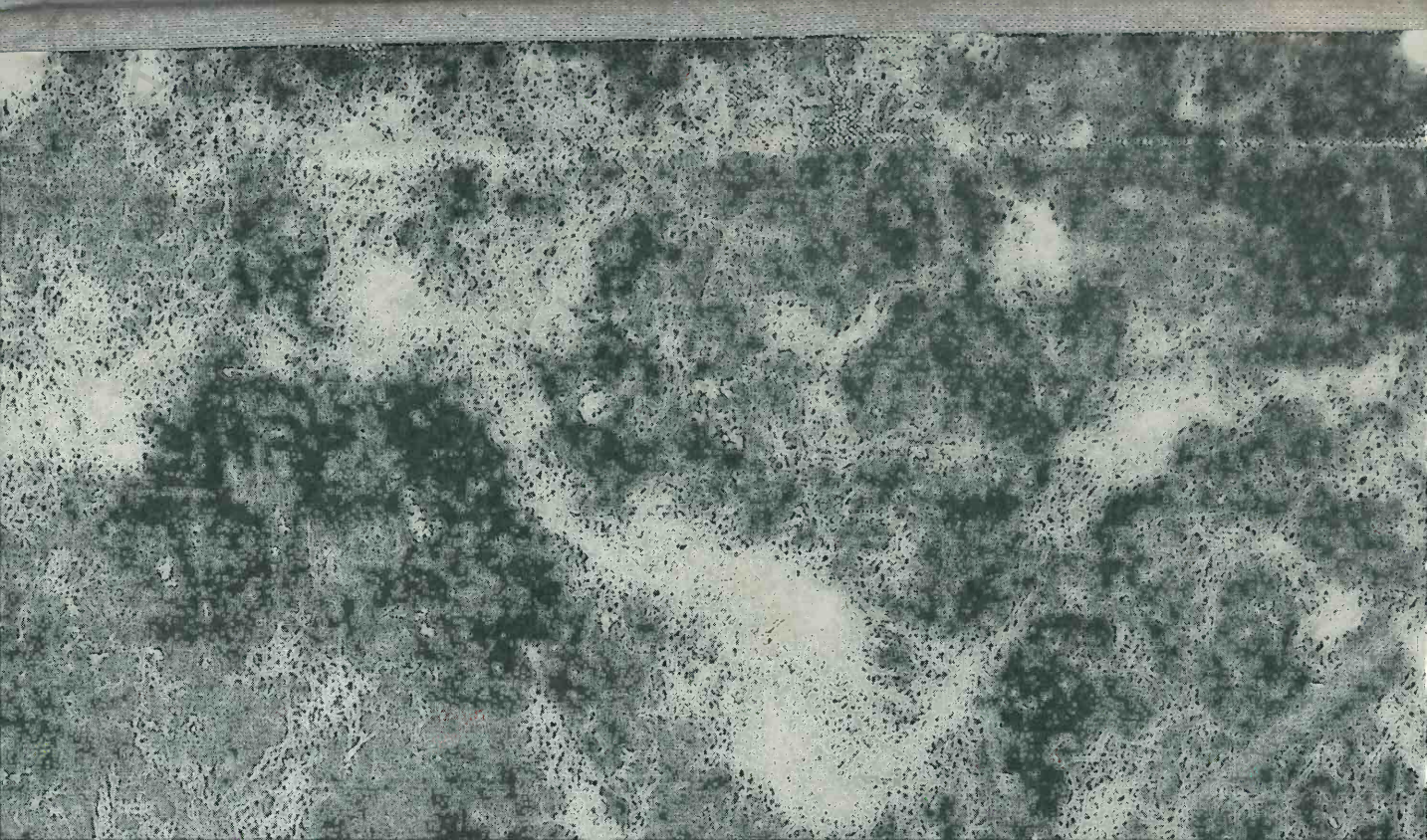
Apărut: 1980. Bun de tipar: 5.XI.1980. Format: 32/80×100. Coli tipo 27. Coli ed. 17,62.

Comanda nr. 509
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
București — Piața Scînteii nr. 1
Republica Socialistă România

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

0532 DEP LEGAL 1986

CU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY